

# Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Modern Language  
Association of the Central West and South

---

Volume XL

March, 1948

Number 3

---

## VOM VERMÄCHTNIS RAINER MARIA RILKES \*

FRITZ KAUFMANN  
*University of Buffalo*

Uns, die wir in dieser dunkelsten Stunde uns umblicken — nicht nach Trost, aber nach deutender und bedeutender Nähe, uns berührt noch einmal, mit zarter Geste, der Dichter, der der Genosse unserer Jugend war, Rainer Maria Rilke. Er winkt uns — und jetzt endlich, „am Ausgang der grimmigen Einsicht“, verstehen wir, wozu: zu dem „Larenopfer“, womit er sein Werk in unreifer Jugend begann, während es eines lebenslangen Sagens und Entsagens bedurfte, um es zu vollbringen.<sup>1</sup>

Rilke hat es immer als den sakralen Auftrag des Dichters verstanden, das Irdische zu rühmen,<sup>2</sup> zu feiern und zu heiligen.<sup>3</sup> Wie Hölderlin, so war auch er überzeugt, daß solche Feier dem Wirklichen nicht nur gälte, sondern es in Wahrheit betreffe und zu festlichem Verweilen, zu eigentlichem Seinsbestand bringe. Halb unwissentlich steht er damit im Gefolge einer großen geistigen Tradition, die in allem Werden den Zug nach wahren Sein verspürt, so daß das Sein erst im Logos ausgesprochenes Dasein und feste Ausgrenzung gewinnt. (Darum haßt der Dichter „das Ungefähre“). Die Sprache der Dinge wird völlig vernehmlich nur, wenn sie in die Sprache des Menschen „übersetzt“ ist. Eingestaltet in unsere Welt, findet was in ihnen west, seinen wahren, endgiltigen Ausdruck.<sup>4</sup>

In der äußeren Welt sind Wesen und Unwesen, Werden und Entwerden verschränkt. Es gehört zum Wesen des Künstlers, zutiefst an der Vergänglichkeit der Dinge, der Vergänglichkeit des Schönen zu leiden — und doch diesen Wandel auszuhalten, um auch ihn noch kraft der Vision zu verewigen:

Halten wir uns dem Wandel zwischen die Zähne,  
daß er uns völlig begreift in sein schauendes Haupt.<sup>5</sup>

Der Künstler — er, „der wandelndste Geist“<sup>6</sup> — verwandelt Wandel, Ver-

\* Diese Studie ist Salman Schocken als einem Treuhänder unseres geistigen Erbes zum 70. Geburtstag zugedacht.

<sup>1</sup> Vgl. *Werke I*, 10 ff.; *Briefe 1924/26*, 336.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. *Späte Gedichte*, 160.

<sup>3</sup> *Werke III*, 331.

<sup>4</sup> Vgl. *Späte Gedichte*, 150.

<sup>5</sup> *Werke III*, 432.

<sup>6</sup> *Späte Gedichte*, 37.

gehen und Gang in lebendige, bleibende Gestalt.<sup>7</sup> Die reine Gestalt des Werdens ‚hebt‘ das Werden selbst ‚auf‘: sie vernichtet es nicht, sie bewahrt und überhöht es.

Solche Verwandlung, die als Kunst- und Weltgeheimnis das Sinnen Rilkes und seiner Freunde (vor allem Hofmannsthal und Kassner) erfüllt, hat ihr Vollzugsorgan in Rilkes offenem Stil, der die Verse nicht durch große Anfangsbuchstaben auseinanderreißt, und der sich im Auflösen von Konturen, in irisierenden Übergängen, im Geschiebe vieler Pläne, in Dämmerworten und -Wendungen gefällt. All das hilft, die Diffusion der Weltelemente und die Zwiellichtstimmungen des Lebens zu durchleuchten und einzufangen. Freilich tritt zu dieser Gestalt des Werdens nun auch das Werden der Gestalt: die Hinüberleitung des zeitlichen Ablaufs in die Konfiguration der Gleichzeitigkeit und damit des Raumes – die Veräumlichung etwa der Musik zum Strahl, der „senkrecht . . . auf der Richtung vergehender Herzen steht.“ Denselben Sinn hat die innersprachliche Verwirklichung dieses Wandels – die Überführung eines Wortes von seiner verbalen in seine substantivische Form.<sup>8</sup>

So wird das Werk „der namenlose Fortschritt über das andere hinaus, die stille und steigende Verwirklichung des Wunsches, zu sein, der von allem in der Natur ausgeht.“<sup>9</sup> Indem er kraft magischer Beschwörung den Dingen mehr und höheres Sein verleiht,<sup>10</sup> darf sich der Künstler nach Cézannes Wort als „Erlöser des schwankenden Weltalls“ fühlen. Der Dichter ‚verherrlicht‘ ein Ding, indem er sein geheimstes Anliegen erhört und es „ins Herrliche hinein“ verwandelt – und das in einem so strahlenden Ansturm, daß es gar keine Zeit hat, „sich auf seine Häßlichkeit oder Verworfenheit zu besinnen“: „es läßt den Vorbestand von Schön und Häßlich weit hinter sich.“<sup>11</sup> Auch das Leid wird hier zum Lied, die Klage zur Rühmung.<sup>12</sup> „Kunst heißt, nicht wissen, daß die Welt schon ist und eine machen. Nichts zerstören, was man vorfindet, sondern einfach nichts Fertiges finden. Lauter Möglichkeiten. Lauter Wünsche. Und plötzlich Erfüllung sein, Sommer sein, Sonne haben.“<sup>13</sup>

Alles wird ewig. Sieh, das Weib ist längst  
in der Madonna Lisa reif wie Wein<sup>14</sup> . . .

Aufgenommen in den Raum von Kunst und Dichtung genießen die Dinge eine Idealität und insofern ewige Gegenwart, in der alles gleich und gleichzeitig gilt und das zeitliche Auseinander das Nicht Mehr oder

<sup>7</sup> Vgl. *Werke* III, 331, 362; auch II, 239 f.

<sup>8</sup> *Werke* III, 472. Ich kann das ganze Verfahren in diesem Zusammenhang nur andeuten und muß für alles Weitere auf Rudolf Kassners Rilke-Aufsätze, aber auch z. B. seinen *Narciß*, 8, und meine eigene Abhandlung „Sprache als Schöpfung“ (Stuttgart 1934) verweisen.

<sup>9</sup> *Briefe* 1902/06, 112; vgl. z. B. *Werke* III, 289 ff., 299 ff.

<sup>10</sup> Vgl. *Werke* III, 431 („Der Magier“).

<sup>11</sup> *Briefe* 1907/14, 74, 52.

<sup>12</sup> Vgl. z. B. *Werke* III, 320.

<sup>13</sup> *Erzählungen aus der Frühzeit*, 280.

<sup>14</sup> *Werke* II, 240.

Noch Nicht überwunden ist.<sup>15</sup> Die Kunst ist eine Form der Sammlung, der ‚Verdichtung‘ unseres zerstreuten Lebens – eine Dichte, in der der Rilkesche Engel zuhause ist: er geht durch die drei Dimensionen der Zeit wie durch Räume im selben Stock.

Diese ganze, weite und heile Natur gehört aber auch, wenn nicht dem Menschen im Dichter – das heißt dem Menschen mit all den Störungen und Ablenkungen von Leib und Welt –, so doch dem Dichter im Menschen zu: dem Dichter als solchen – in der Incarnation des Mythos dem Sänger Orpheus, von dem alle einzelnen Dichter nur Metamorphosen sind.<sup>16</sup> Er, der durch den Hades gegangen ist, weiß um die Einheit von Leben und Tod. Er versteht sich auf die Dinge im Licht, weil er ins Dunkel ihres Wurzelbereiches gedrungen ist und erfahren hat, wie das Sein vom Nichtsein bedingt und getragen wird.<sup>17</sup> Die Originalität des Dichters besteht eben darin, daß er die Sprache des Ursprungs hört und spricht – ein Hüter adliger, stetig belebter und belebender Tradition (dies, nicht bloßer Snobbismus, ist Rilkes Vorliebe für Menschen alten Adels), und daß er das Verschlissene der Konventionen haßt: deshalb hat Rilke die deutsche Revolution von 1918 bejaht, solange er hoffen konnte, daß sie Erneuerung und Umbesinnung „auf ältester Grundlage“ bedeuten möchte. Statt einer solchen Integration von Vergangenheit und Zukunft in geschichtlicher Gegenwart, in wahrer Demut und Umkehr erfuhr er jedoch im deutschen Volke nur Versteifung und Ausflucht, jene „dumpfe Umkehr“ der „Enterbten, denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört.“<sup>18</sup>

In unsrer menschlichen Schwäche haben wir den Fluch dieser Enterbung erlitten, ohne die volle Kraft zu jener freiwilligen Armut aufzubringen, in der die Erkenntnis der Notwendigkeit zur Wende der Not wird. Das Geheimnis der Größe jedoch ist das Opfer: das Aufgeben des „ungestückten Gangs“ auf einem „Grund, auf dem wir täglich stehn“, das sich Loslassenkönnen in die weiten Wasser des Unerfahrenen, das unsere alten Sicherheiten bedroht.<sup>19</sup> Abschied, Lassenkönnen und Gelassenheit sind mystische Grundworte und Grundmotive der Rilkeschen Dichtung. Wie bei Goethe, so verkehrt sich bei ihm der Zwang, „daß wir entsagen sollen“, in den Entschluß, „sich ein für allemal im Ganzen zu resignieren“, <sup>20</sup> „allem Abschied voran“ zu sein, <sup>21</sup> allem zuvorzukommen, was uns irgend diktiert werden könnte.<sup>22</sup> Nur wenn wir die Dinge sein lassen können, ohne sie mit unseren Ansprüchen zu beschweren, können sie

<sup>15</sup> Der gleiche Gedanke begegnet z. B. in Hugo v. Hofmannsthals „Der Dichter und seine Zeit“, *Die Prosaischen Schriften* I, 29, 46 ff.

<sup>16</sup> *Werke* III, 317, 318.

<sup>17</sup> *Werke* III, 318, 319, 356; *Briefe* 1921/26, 332 f.

<sup>18</sup> *Briefe an eine junge Frau*, 44 f.; *Werke* III, 290. Für das Sichdurchdringen der Zeitphasen im Naturerlebnis vgl. z. B. das Sonett *Werke* III, 370.

<sup>19</sup> Vgl. *Werke* III, 51, 60.

<sup>20</sup> Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 4. Teil, 16. Buch.

<sup>21</sup> *Werke* III, 356.

<sup>22</sup> *Briefe an eine junge Frau*, 44.

sich für uns und durch uns in ihrem innersten Wesen aussprechen. „Weil ich niemals Dich anhielt, halt ich Dich fest.“<sup>23</sup> Ohne solche Distanz, solches Sich ‚Ver-halten‘ ist keine innere Nähe möglich. So ist das obige Wort von der Macht des Logos zu ergänzen:

Daß Dir das Dasein eines Baums gelinge,

.....

..... umgib ihn mit Verhaltung.

Er grenzt sich nicht. Erst in der Eingestaltung  
in Dein Verzichten wird er wirklich Baum.<sup>24</sup>

Alles Aufgeben heißt: Sterben können. Darum kann es aber auch heißen: in einem neuen, tieferen Sinne alles neu zu gewinnen, wie Hiob.

Be absolute for death: either death or life

Shall thereby be the sweeter.<sup>25</sup>

Aus der Gelassenheit des Abschieds kommen die Dinge schöner zu dem Dichter zurück: und „er sah, wie über die Schulter, zu den Dingen zurück, und ihrem für ihn abgeschlossenen Dasein kam ein kühner, süßer Beigeschmack hinzu, als wäre alles mit einer Spur von der Blüte des Abschieds würziger gemacht.“<sup>26</sup>

Für den Menschen Rilke ist diese Transzendenz, dieses Überschreiten des Hierseins ein maßlos vermessener, in Angst und Zittern erfahrener Anspruch: „Ich glaube, es hats nie einer deutlicher durchgemacht, wie sehr die Kunst gegen die Natur geht, sie ist die leidenschaftlichste Inversion der Welt, der Rückweg aus dem Unendlichen, auf dem einem alle ehrlichen Dinge entgegen kommen, nun sieht man sie in ganzer Gestalt, ihr Gesicht nähert sich, ihre Bewegung gewinnt Einzelheit – : ja, aber wer ist man denn, daß mans darf, daß man diese Richtung geht wider sie alle, diese ewige Umkehr, mit der man sie betrügt, indem man sie glauben läßt, daß man schon irgendwo angekommen war, an irgend einem Ende, und nun Muße hat, zurückzugehen?“<sup>27</sup>

Ja – wer ist man denn, daß mans wagt, „ungeborgen“, „ausgesetzt auf den Bergen des Herzens“ zu hausen, auch noch über die „letzte Ortschaft der Worte“, „das letzte Gehöft von Gefühl“, hinauszugehen?<sup>28</sup> Kann man, darf man leben, ohne sich in Leben und Welt einzulassen, ihren Verführungen zu erliegen, ihre Verpflichtungen einzugehen und einzuhalten? Ist es genug, der Liebe die Treue zu halten und nicht auch der Geliebten? Genug, die Dinge in sich aufzunehmen, um sie reiner und größer wieder aus sich herauszustellen – muß man sie nicht auch auf sich nehmen und austragen? Und selbst, was die Empfänglichkeit anlangt – hat sie nicht ihre Grenzen im leicht überanstrengten, zarten und zur Verzärtelung geneigten Wesen des Dichters?

.... Wann, in welchem aller Leben,

sind wir endlich offen und Empfänger –

<sup>23</sup> Aus *Malte Laurids Brigge*; auch *Werke* III, 433. <sup>24</sup> *Späte Gedichte*, 150.

<sup>25</sup> Shakespeare, *Measure for Measure*. Vgl. Michelangelo in Rilkes Übersetzung, *Werke* VI, 266.

<sup>26</sup> *Werke* IV, 283.

<sup>27</sup> *Briefe* 1907/14, 111.

<sup>28</sup> Vgl. *Werke* III, 420.

so weit erschlossen wie die Anemone es ist für den unendlichen Licht-  
raum? <sup>29</sup> Alles was am Menschen „Faser, Gewebe, . . . Rahmenwerk“  
ist, sperrt sich dagegen, dem werbenden Andrang, dem immer neuen  
Anspruch der Dinge vorbehaltlos gefüge zu sein. <sup>30</sup> Nach dem Schreiben  
an *Malte Laurids Brigge* und dann wieder an den *Duineser Elegien* hat  
sich Rilke wie zerbrochen gefühlt von der übergroßen Erfahrung, eine  
Erfahrung gleich der von Valéry's Pythia, die – jungfräulich – das Wort  
gebären soll und sich in Wehen krümmt, bis endlich die „Sprache der  
Gnaden“ hervorbricht

und eine Stimme erschallt,  
die klingt, als ob sie erkläre,  
daß sie niemandes Stimme mehr wäre,  
so gehört sie zu Wasser und Wald. <sup>31</sup>

Aber sie gehört dem allen nur an, weil sich der Dichter selbst an  
alles hingegen, an alles verschwendet hat. Er mag, in noch begehrl-  
cher Jugend, klagen über das, was ihm entgeht und den Dingen zufällt:

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,  
keine Stelle, auf der ich lebe.  
Alle Dinge, an die ich mich gebe,  
werden reich und geben mich aus. <sup>32</sup>

So ist seine Armut „ein großer Glanz aus Innen“, der in die Welt aus-  
strahlt. Wie sein Gesicht sich an das Gesicht seiner Welt verausgabt  
und sozusagen die innere Seite dieser Welt wird, bleibt von ihm selbst  
nur die bang versterbende leere Maske <sup>33</sup> zurück – oder aber das reine  
Nichts, das hinter allen Blättern der Rose, dieses Buches von Blumenblät-  
tern, wie unter lauter Lidern schläft:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,  
niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern. <sup>34</sup>

Vom *Stundenbuch* mit dem Preis des singenden Heiligen, des Franzis-  
kus („ihn erkannten alle Dinge und hatten Fruchtbarkeit durch ihn“),  
der an sie alle „ausgeteilt“ war und in ihnen allen sang, als er „so leicht  
wie ohne Namen“ starb – vom *Stundenbuch* bis zu den Sonetten an  
jenen Orpheus, den der Mänaden „Feindschaft verteilte“, dessen Lied  
aber noch jetzt in Bäumen und Vögeln verweilt, <sup>35</sup> scheint so eine Einheit  
der Auffassung über das Verhältnis von Dichter, Welt und Werk zu  
walten.

Dennoch sind „Anfang und Ende“ nicht „immerfort dasselbe“. Sie  
sind vermittelt durch eine Antithese, die sich am einfachsten als das Rodin-  
Erlebnis kennzeichnen läßt. Ihm entsprechen im Rilkeschen Gesamtwerk  
die *Neuen Gedichte*, neu in der unerhörten Präzision, mit der sie ein

<sup>29</sup> *Werke* III, 345.

<sup>30</sup> *Briefe* 1921/26, 102.

<sup>31</sup> Valéry in Rilkes Übertragung *Werke* IV, 310.

<sup>32</sup> *Werke* III, 63.

<sup>33</sup> *Werke* II, 282; III, 30.

<sup>34</sup> Rilkes Grabspruch. Vgl. *Carnet de Poche*, 23.

<sup>35</sup> *Werke* II, 292; III, 338.

Wesen um das andere aus intensivster, geduldiger Schau und in unermüdlicher, kontrollierter Arbeit ins Sprachgebilde umsetzen: ein verlässliches Handwerk, das der Inspiration entraten zu können meint.

Aber indem diese „Dinggedichte“ sich sehr bald als „Sinngedichte“ entpuppen, lassen sie die ganz anderen Schaffensbedingungen des dichterischen und des bildhauerischen Vorgangs hervortreten. Der Dichter mag in die Natur „aufgeteilt“ sein, aber er kann sie nicht ausfüllen: er kann die Dinge nicht ungeteilt und von allen Seiten geben, wie es der Bildhauer tut. Er kann nur die Seite zur Sprache bringen, die ihm als Dichter zugewendet ist und ihn als solchen ganz eigentlich angeht. Sein Gedicht wird immer Sym-bol sein, das heißt von dem ‚Zusammenfall‘, dem Einklang zwischen dinglich-anschaulicher Dynamik und Schaffenserfahrung leben.<sup>36</sup> Wer nur räumlich-anschauliche Beziehungen herauszuarbeiten hat, dem kann grundsätzlich alles und jedes zum Modell dienen. Dagegen ist es im Grunde das Erlebnis des Dichters, das Rilke 1913 gegen Rodin ins Treffen führt: Vous direz que c'est encore de la sentimentalité qui n'a rien à faire avec la pure disposition qui doit être une et la même envers toute la nature; pourtant l'artiste . . . ne sera jamais tout à fait libre de son coeur qui s'exalte et qui préfère.<sup>37</sup> In solchen Worten meldet sich schon die Einsicht, die zu der „Wendung“ vom Juni 1914 führt.

Werk des Gesichts ist getan,  
tue nun Herzwert <sup>38</sup> . . . . .

Anschauung kann wahllos vorgehen. Das Herz muß wählen, wie es gewählt wird. Es kann nur ergreifen, wovon es ergriffen ist. Rilkes späte Gedichte rühren deshalb so tief, weil sie die innige Größe der Bescheidung haben, weil sie aus der Umarmung mit dem von Innen her Vertrauten – dem arg wie dem lieb Vertrauten – stammen, und weil sie den kleinen Streifen Fruchtländs, das wir gepflegt und dem wir unser Leben eingepflanzt haben, gegen den unermesslichen Weltraum abhebt, in dem wir Fremde sind: <sup>39</sup> das Wenige, das in seiner Bedeutung sächlich ist, gegen all das Unsägliche, das uns „verweist“, und das doch in allem was wir meinen und minnen, mit-gemeint, mit-bekannt ist.

Welchem der Bilder Du auch im Innern geeint bist  
(sei es selbst ein Moment aus dem Leben der Pein),  
fühl, daß der ganze, der rühmliche Teppich gemeint ist.<sup>40</sup>

Das Unbegrenzte, welches der Liebende nicht überschauen kann, dem ist er am nächsten vielleicht nicht, wenn er sich in die Himmel versteigt, sondern in dem Allernächstliegenden, woran er die Hand zu legen vermag – wie die warme Weinbergmauer, von der sich eine Eidechse eilig weggeregt hat, und von der ein warmes Hierseinsgefühl in ihn einströmt.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Vgl. *Sprache als Schöpfung*, 7 f.

<sup>37</sup> *Briefe an Auguste Rodin*. Vgl. im Gegensatz zu diesem Briefe von 1913 einen von 1909: *Briefe 1907/14*, 74.

<sup>38</sup> *Werke III*, 460; vgl. schon Brief vom 30. August 1910 (*Briefe 1907/14*, 110).

<sup>39</sup> *Werke III*, 268.

<sup>40</sup> *Werke III*, 366.

<sup>41</sup> *Späte Gedichte*, 42.

Irgendein täglich gesehener Baum, die Straße von gestern, „das verzogene Treusein einer Gewohnheit“ – das ist was uns bleibt und wodurch wir in dieser unheimlich großen Welt etwas wie ein Heim haben.<sup>42</sup>

Weltoffen und welthaltig, trinken wir Welt aus allen Dingen – unerschöpflich trinken wir sie aus dem Antlitz der Geliebten und gehen dabei selber über von Welt.<sup>43</sup> Leben und Dichtung – als ein Voll-zug des Lebens – bestehn ganz und gar in diesem doppelten Übergang von Transzendenz und Einverwandlung: im selben Prozeß, in dem wir in der Welt aufgehen, nehmen wir sie auch in unser Verständnis auf und lassen sie gleichsam an unserem Herzen „erwärmen“. Weltliches Dasein ist uns nicht nur eine äußere Bestimmung; es ist das innere Wesen unsrer Existenz und macht, daß was immer uns vertraulich oder unvertraut begegnet, uns aus der Welt entgegentritt. Der Raum der Vertrautheit, der in uns besteht, und der gleichsam von uns über die Dinge ergossen wird, die im Medium unsres Lebens ihren Platz haben, dringt so in den unermesslichen Weltraum ein, „durch den sich die Vögel werfen“.<sup>44</sup>

Während der Dichter vorbehaltlos das Ganze preist, kann er sinnvoll doch nur von den Dingen erzählen, die unseren eigenen Lebensraum füllen: Dinge, die uns übereignet sind und die wir uns in gestaltendem Umgang, in Pflege, Werk und Sprache angeeignet haben – alles was

.... von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,  
als ein Unsriges lebt neben der Hand und im Blick:  
..... Haus,  
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster –  
höchstens: Säule, Turm .....<sup>45</sup>

Leben ist ein solches Verhältnis zu den Dingen; und die Sprache bekundet es – ja sie trägt zu seiner Gründung bei. Sprache – das ist Macht. Indem wir die Dinge benennen, bemächtigen wir uns ihrer, sprechen wir sie in der Bedeutung an, die wir ihnen in unsrer Welt zusprechen. Als Sprachwahrer von Nation und Menschheit bezeugt der Dichter daher die Macht, aber auch die Grenzen menschlichen Wesens. In der Angewiesenheit auf diese begrenzte Machtsphäre erlebt er die Teilhabe und das Schicksal, denen er als ‚Seher‘ überhoben schien, und wonach er als Mensch sich doch sehnt. So ist er nicht nur Lorbeer, der das Dasein umkränzt; er kann nicht anders als „Menschliches müssen“.<sup>46</sup>

Damit schließt sich der Kreis: der Dichter wächst aus dem Menschlichen durch das Künstlerische ins Menschliche zurück. Für ihn darf nicht, wie für den Bildhauer Rodin das „tägliche Leben und die Menschen, die hineingehören, daliegen wie ein leeres Bette, durch das er nicht mehr strömt,“ während das große Rauschen im Strombett seines Werkes

<sup>42</sup> Vgl. *Werke* III, 259 f.

<sup>43</sup> *Späte Gedichte*, 142.

<sup>44</sup> *Späte Gedichte*, 84. Vgl. z. B. das Gedicht „Solitude“ in *Le Carnet de Poche*.

<sup>45</sup> *Werke* III, 298 ff.; vgl. 291 f.

<sup>46</sup> Dies zur Interpretation des Beginns der Neunten Elegie, im Unterschied zu Romano Guardini *Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins* (1946), 93.

ist: <sup>47</sup> noch in seiner schöpferischen Einsamkeit gibt und schafft er den menschlichen Stimmen Gehör; sie rauschen zu ihm und durch ihn eine „ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.“ <sup>48</sup>

Schon die Dinge der *Neuen Gedichte* waren keineswegs bloß eindeutiger bestimmt als es die Erscheinungen der Natur sind; <sup>49</sup> sie hatten darüber hinaus eine neue, tiefsinnigere Zweideutigkeit – die wesensmäßige Zweideutigkeit des Symbols. Aber diese Symbolik kreiste fast ausschließlich um das Mysterium des künstlerischen Seins und Schaffens. Nunmehr ist im menschlichen Wesen und Leben das eigentliche Geheimnis der Mitte gegeben, und der künstlerische Auftrag wird in der Erfüllung des menschlichen gesehen: „vielleicht lerne ich nun ein wenig menschlich werden, meine Kunst kam bisher eigentlich nur um den Preis zustande, daß ich aus lauter Dingen bestand“ – so kündigt sich schon im Sommer 1910 die neue Lebens Epoche an. <sup>50</sup>

Zu der Erklärung, daß die Kunst eine restlose Verwandlung aller Dinge ins Herrliche hinein sei, tritt nun, ergänzend und berichtigend, die andere, daß Dichtung – oder doch insbesondere Dichtung – eine Verwandlung der uns vertrauten Dinge in die Unsichtbarkeit des Seelenraumes vornehme. <sup>51</sup> „In uns allein kann sich diese intime und dauernde Umwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, vom sichtbar- und greifbar-sein nicht länger Abhängiges vollziehen, wie unser eigenes Schicksal in uns fortwährend *zugleich* vorhandener und unsichtbar wird.“ <sup>52</sup>

Dadurch erhält diese Verwandlung die zeitliche Bestimmtheit geschichtlichen Schicksals (darüber wird gleich zu handeln sein) und einen menschlichen Bezug, durch den der Dienst an der Erde vor allem auch ein Dienst am Menschen wird – eine Gabe durchs Werk, die jetzt von der Hingabe im Leben nicht mehr so weit getrennt erscheint. <sup>53</sup> Das Werk selbst hat, als Werk der Verinnerlichung, seinen tiefsten Sinn darin, eine neue Mitte im Menschen und für den Menschen zu schaffen. Die innere Sammlung kommt dem Menschen wie seiner Welt zugute: „denn so sehr der Künstler in einem auch das *Werk* meint, seine Verwirklichung, sein Dasein und Dableiben über uns hinaus –, ganz gerecht wird man erst, wenn man einsieht, daß auch diese dringendste Realisierung einer höheren Sichtbarkeit, von einem endlich äußersten Ausblick aus, nur als Mittel erscheint, ein wiederum Unsichtbares, ganz und gar Inneres und vielleicht Unscheinbares –, einen heileren Zustand in der Mitte des eigenen Wesens zu gewinnen.“ <sup>54</sup>

Die Gestalt der Dinge, die in unsere Verwahrung gegeben sind, wird so nicht nur verewigt, das heißt dem Wandel entzogen, sondern auch

<sup>47</sup> Briefe 1902/06, 115.

<sup>48</sup> Werke III, 262.

<sup>49</sup> Briefe 1902/06, 112.

<sup>50</sup> Briefe 1907/14, 110.

<sup>51</sup> Werke III, 290, 300 f. Briefe 1921/26, 334 ff.

<sup>52</sup> Briefe 1921/26, 336.

<sup>53</sup> Briefe 1921/26, 47.

<sup>54</sup> Briefe 1921/26, 48.

verinnigt, das heißt in Treue bewahrt und dem immer stärkeren Strom des Vergessens entrissen. Darin hat Rilke mit zunehmender Deutlichkeit die Aufgabe des Dichters gerade in unserer Zeit erblickt.

Es ist eine Zeit, in der die symbolische Projektion des Innen ins Außen nicht mehr gelingen kann, weil beide inkommensurabel zueinander geworden sind. Wir vermögen nicht mehr wie die Griechen dem Maßlosen ein äußeres Maß, dem Gefühl und dem Verhältnis von Mensch zu Mensch den Ausdruck einer in sich ruhenden Gestalt zu geben:

..... das eigene Herz übersteigt uns  
noch immer wie jene. Und wir können ihm nicht mehr  
nachschaun in Bilder, die es besänftigen, noch in  
göttliche Körper, in denen es größer sich mäßigt.<sup>55</sup>

Zunächst scheint es nur, daß das Äußere schon übertoll von Figur einstiger Schöpfung ist. „Die inneren Erlebnisse waren im sechzehnten Jahrhundert im Sichtbaren draußen zu einer solchen Herrlichkeit gediehen, daß sie weiter nicht zu steigern war.“ „Damals fing vielleicht das an, war wir schon so seltsam vollzogen um uns sehen, das Zurückschlagen einer im Äußeren überfüllten Welt ins Innere.“<sup>56</sup> So schreibt Rilke vor dem ersten Weltkrieg und in einem Sinn, in dem die spätere bittere Not und herbe Zeitkritik noch nicht recht zu Worte kommen.

Bald aber erweist sich – und der Dichter kann es nun ohne die mönchische Verkleidung im *Stundenbuch* sehn –, daß die Umwelt ihren Aggregatzustand so geändert hat, daß sie zur Aufnahme und Ausbildung einer Gestalt der Innerlichkeit immer unfähiger wird. Der zunehmend veräußerlichte Dynamismus seit der Renaissance hat Figur immer mehr in Kraft, Sein immer mehr in Funktion aufgelöst. Im Zeitalter des Kapitalismus hören Dinge auf zu sein was sie sind und werden mehr und mehr bloße Zeichen und Wechsel für anderes: Geld hört auf Gold zu sein und wird zum Geld'schein'. 1912 sucht Rilke darin noch eine Art Vergeistigung des Dinglichen zu erblicken – was freilich bei ihm auch schon den Beiklang von Fiktion hat.<sup>57</sup> In den *Duineser Elegien* (1922) sind nur Ekel und Grauen vor der Unnatur der Geldmache geblieben, in der sich Geld zeugt und vermehrt. Der Dichter lehnt sich gegen eine Wirtschaft auf, die jedes Jahr immer neue Waren auf den Markt wirft, in einer endlosen und sinnlosen Geschäftigkeit, die alle innere Vertrautheit mit den Dingen und das treue Zusammenleben mit ihnen untergräbt. Er hört den Lärm der Maschinen die Sprache der Menschen und Dinge übertönen und eine falsche, heillose Stille schaffen, in der sich Dasein dem Dasein nicht mehr mitteilen kann.<sup>58</sup> Er sieht den Menschen durch sein eigenes Gemächte bedroht und versklavt, entstellt und geschwächt.<sup>59</sup> Die Maschine mechanisiert ihn selbst und entzaubert seine Welt. Die

<sup>55</sup> *Werke* III, 268.

<sup>56</sup> *Briefe* 1907/14, 219; vgl. 213.

<sup>57</sup> Vgl. dazu Rudolf Kassner, *Zahl und Gesicht* (1919), 216.

<sup>58</sup> *Werke* III, 303 f.

<sup>59</sup> *Werke* III, 330.

Arbeit am laufenden Band überholt „der herrlichen Hand schöneres Zögern“ und ihr liebevolles, langsam reifendes Werk.<sup>60</sup> Wenn wir nicht innerlich zu Wesen der Höhe werden, kann die Höhe, die das Flugzeug erschwingt, nur Höhenschwindel bereiten.<sup>61</sup> Eine Technik ohne menschliches Wissen um das Wohin kann nur in den Abgrund führen. Sie hat und gibt keine Zukunft:

Glaubt nicht, daß die längsten Transmissionen  
schon des Künftigen Räder drehn.

und:

Laßt Euch nicht beirrn von Übergängen,  
bald wird schweigen, wer das „Neue“ pries.<sup>62</sup>

Daß wir dies Schweigen gelernt und den Fluch einer vom Mittel zum Zwecke vergötzten Technik erfahren haben, soll uns nicht zu der trivialen Feststellung, wie recht Rilke mit seiner Warnung gehabt habe, verleiten, sondern zu der Frage führen, welches Recht er zu ihr gehabt habe. Nicht jeder hat das Recht zu jeder Wahrheit. Rilkes Widerspruch gegen das Maschinenzeitalter ist nicht das Ressentiment eines um seine teure Innerlichkeit besorgten Individuums; ist nicht die Winkelromantik eines Vertreters der guten alten Zeit – obwohl Rilke vielleicht nicht ganz so frei wie Kassner über Ruskin gespottet hätte, der statt in der Eisenbahn in der mailcoach fuhr. Aber er bewunderte Kassners Buch *Von den Elementen der menschlichen Größe*, worin gesagt ist, daß „der große Mensch darum nie über die Maschine klagen wird, weil er stets sich selber Kraft fühlt unter Kräften. Groß ist alles in Kräfte verwandeln zu können, überall die Kraft und das reine Element spüren, auch in der Maschine.“<sup>63</sup> Dasselbe Sonett, das von der Bedrohung durch die Maschine spricht, bekennt sich zu einem Dasein, das noch an hundert Stellen Ursprung ist –

..... ein Spielen von reinen  
Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.

Dies Wissen um das echte Wunder einer universalen Dynamik könnte auch bei Rilke die Maschinengewalt sehr wohl in sich einbeziehen. Rilkes Bemühung ist nur, den Selbstherrlichkeitsanspruch der Maschine und die Ubiquität ihres Geltungswillens einzuschränken. Sein Protest ist nicht der eines in seiner Ohnmacht unverantwortlichen Epigonen – er ist die verantwortliche Entgegnung des produktiven Menschen, der sich gegenüber den zerstörenden Wirkungen der Maschine seiner alten Aufgabe aufs Neue gewiß wird. Die lebendige Wahrung und Vertiefung der Tradition ist dem Dichter aufgetragen und gewinnt in unserer Zeit einen neuen, notwendigen, verinnerlichten Sinn.

Diese Tradition ist für Rilke die Europas – oder, genauer, die der

<sup>60</sup> *Werke* III, 350.

<sup>61</sup> Vgl. *Werke* III, 335.

<sup>62</sup> *Späte Gedichte* 97.

<sup>63</sup> Kassner, *Von den Elementen der menschlichen Größe* (2. Auflage, 1921) Note 16, Seite 103.

Welt von Ägypten bis Spanien – und der Gegenpol ist daher notwendig, wie bei Kassner,<sup>64</sup> Amerika: Amerika fast ebensosehr als ein Symbol wie als ein Faktum – die neue Welt, in der das Neue gilt, und wo die billigen Produkte hastigen Tuns und Werdens surrogieren für ein in der Tiefe gegründetes Sein. „Noch für unsere Großeltern war ein ‚Haus‘, ein ‚Brunnen‘, ein ihnen vertrauter Turm, ja ihr eigenes Kleid, ihr Mantel: unendlich mehr, unendlich vertraulicher; fast jedes Ding ein Gefäß, in dem sie Menschliches vorfanden und Menschliches hinzusparten. Nun drängen, von Amerika her, leere gleichgültige Dinge herüber, – Scheindinge, Lebens-attrappen ..... ein Haus, im amerikanischen Verstande, ein amerikanischer Apfel oder eine dortige Rebe hat nichts gemeinsam mit dem Haus, der Frucht, der Traube, in die Hoffnung und Nachdenklichkeit unserer Vorväter eingegangen war ..... Die belebten, die erlebten, die uns mitwissenden Dinge gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden. Wir sind vielleicht die Letzten, die noch solche Dinge gekannt haben.“<sup>65</sup> Darum kann Rilke nicht ohne Trauer „vor schönen alten Dingen stehn, ohne zu erschrecken vor ihrer Verlassenheit, wie sie in Verlust geraten sind, noch als Daseiendes, mitten unter den umschauenden, umsichtigen Menschen, die neben ein Schönes, ein Großmütiges, Sich-Verschwendendes nicht etwa nun ein Nützliches gesetzt haben, nein: ein schamloses Zeichen ihrer Ausbeutung, ihrer Nicht-Wirklichkeit, Nichtigkeit.“<sup>66</sup>

Es ist an der schwelenden Flamme eben dieser Trauer, daß sich das Licht eines neuen, dichterischen Willens entzündet:

Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?

Nur, wer mit dennoch preisendem Laut  
sänge das Herz, das ins Ganze geborne.<sup>67</sup>

Der Dichter gibt dem Dahinschwinden der gelebten und geliebten Dinge einen positiven Sinn, indem er das Unsichtbare, dem sie zufallen, zum Abgrund des Herzens macht. Die Dinge, die die äußere Gegenwart sinnlicher Erscheinung und ihren angestammten Platz im äußeren Leben verlieren, werden in der gestaltenden Vision des Liebenden festgehalten: nicht bloß in der Erinnerung, sondern in einer Gewahrung und Bewährung ihrer ursprünglichen Meinung, in einer spirituellen Schau und Schaustellung, einer „offenen Welt“, die der Zeitunterschiede und -Grenzen spottet.<sup>68</sup>

Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer  
schwindet das Außen .....

..... Ja, wo noch eins übersteht,  
ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes –,  
hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin.<sup>69</sup>

Wir, die wir durch unser inneres Leben am Unsichtbaren teilhaben,

<sup>64</sup> Vgl. z. B. *Zahl und Gesicht*, 215 f.

<sup>65</sup> *Briefe* 1921/26, 335 f.

<sup>66</sup> *Briefe* 1914/21, 197.

<sup>67</sup> *Werke* III, 342.

<sup>68</sup> *Briefe* 1921/26, 333 f.

<sup>69</sup> *Werke* III, 290.

sind wie „Bienen des Unsichtbaren“ und holen es in unsere Waben ein. „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.“ In einem heiligen Willen, „namenlos“ für sie „entschlossen“, retten wir die uns anvertrauten Dinge dieser Erde aus der äußeren Wirklichkeit, die sich ihnen weigert, in eine neue Wirklichkeit hinüber – die der „Engel“.<sup>70</sup> Es ist diese Wirklichkeit, zu der der Dichter sich und sein Werk immer inständiger emporbildet. Denn der Engel ist eben jenes unfassbar höhere Geschöpf, das Rilke erträumt hat und an dem er zaghaft sein eigenes Tun maß – das „Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren ins Unsichtbare, die wir leisten, schon vollzogen erscheint. Für den Engel der Elegien sind alle vergangenen Türme und Paläste existent, *weil* längst unsichtbar, und die noch bestehenden Türme und Brücken *schon* unsichtbar, obwohl noch (für uns) körperhaft dauernd.“<sup>71</sup>

Diese Aufgabe hatte sich dem Dichter zuerst in dem „grenzenlosen Erleben“ der Landschaft von Toledo angetragen, „indem dort das äußere Ding selbst: Turm, Berg, Brücke zugleich schon die unerhörte, unübertreffliche Intensität der inneren Äquivalente besaß, durch die man es hätte darstellen mögen. Erscheinung und Vision kamen gleichsam überall im Gegenstand zusammen, es war in jedem eine ganze Innenwelt herausgestellt, als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute.“<sup>72</sup>

Das war 1912 gewesen. Aber erst der Weltkrieg, in dem die alte Gestalt der europäischen Welt – Rilkes Welt – dem Druck von innen und außen nachgab und zum Einsturz kam, machte den anfangs nur wie von fern gehörten Anruf zu wirklicher, dringender und zwingender Berufung. Ihr hat sich Rilke geopfert. „Erde, Du liebe, ich will.“

War sein Opfer umsonst? Oder war es ein stellvertretendes Opfer aus jener Liebe, in der die leben können, die sie zu übernehmen vermögen? Ist es das Versprechen eines neu ermöglichten Lebens, das nicht aus dieser Zeit flieht, aber sie ins Ganze, in die soviel größere, ewige Gegenwart aller menschlichen Erwerbe „aufhebt“? Das ohne Binde vor den Augen doch ganz voll von innerem Lichte ist? Das in der Entsagung selber die Quelle der Erfüllung findet und noch im Fall – der Hinfälligkeit – ein Glück?<sup>73</sup>

Die, denen dies neue Testament zu treuen Händen übergeben war, sind jetzt über die ganze Erde verstreut. Die Lösung der Aufgabe kann nicht mehr Europa gegen Amerika lauten. Wird, wie in früheren Zeiten, auch diesmal eine Osmose statthaben – über das bloß Technische hinaus? Wird der „humane und larische Wert der Dinge“,<sup>74</sup> wird etwas von dem was ein einstiges Weltverhältnis geadelt hat, werden die alten Hausgötter in der Burg der neuen Welt Obdach und Altar finden? Hier, wenn ir-

<sup>70</sup> *Werke* III, 290 f., 269 ff.; *Briefe* 1921/26, 335.

<sup>71</sup> *Briefe* 1921/26, 337.

<sup>72</sup> *Briefe* 1914/21, 80; vgl. schon *Briefe* 1907/14, 249.

<sup>73</sup> Vgl. *Werke* III, 308; 432; auch schon II, 246.

<sup>74</sup> *Briefe* 1921/26, 336.

gendwo, ist der Ort der Berufung derer, die ein gütiges Geschick in dies Land gerettet und zur Mitarbeit an seiner Kultur bestellt hat. Wird der „Knabenstolz“ „wachsender Apparate“, immer neuer Rekorde, immer weiterer Machtsphären verhängnisvoll „ein reines Wohin“ überwiegen? <sup>75</sup> Oder dürfen wir hoffen, vereint die inneren Tempel und, auf diesem unverlorenen Grund, einmal vielleicht auch wieder die äußeren zu bauen — „mit Pfeilern und Statuen, größer“? <sup>76</sup> Im wirren Taumel einer selbstmörderischen Zeit hüten und mehren wir das Vermächtnis Rainer Maria Rilkes, wenn wir das Leben in der Hut und im Zeichen dieser fast allerletzten Hoffnung fortführen und überstehen.<sup>77</sup>

<sup>75</sup> *Werke* III, 335.

<sup>76</sup> *Werke* III, 290.

<sup>77</sup> Die einzig andere, aber auch so sehr bedrohte Möglichkeit scheint in der Neugeburt des Menschen vom Heiligen Lande her zu liegen. Von der „neuen Bodenständigkeit“ des jüdischen Volkes versprach Rilke in der Tat sich und uns eine „unaufhaltsame Fruchtbarkeit in Gott“ — „die Fortsetzung jener Geschichte leidenschaftlicher und gewichtiger Ernten, die uns das Alte Testament, wo immer wir es aufschlagen, zum Ereignis, zum Klima macht“ (*Briefe* 1921/26, 133 f.).



### A War Poem and its Translation

*Some time ago I came across the war poem "High Flight" by John Gillespie Magee, Jr. I was so much moved by it that I couldn't help trying to translate it.*

*The author of "High Flight" was a member of the Royal Canadian Air Force; he was killed in action.*

— Hugo Gabriel.

### HIGH FLIGHT

By JOHN GILESPIE MAGEE, Jr.

Oh, I have slipped the surly bonds of earth  
And danced the skies on laughter-silvered wings,  
Sunward I've climbed and joined the tumbling mirth  
Of sun-split clouds — and done a hundred things  
You have not dreamed of — wheeled and soared and swung  
High in the sunlit silence. Hov'ring there  
I've chased the shouting wind along and flung  
My eager craft through footless halls of air.

Up, up the long delirious, burning blue  
I've topped the wind-swept heights with easy grace  
Where never lark, or even eagle flew.  
And, while with silent, lifting mind I've trod  
The high untrespassed sanctity of space,  
Put out my hand, and touched the face of God.

---

Ah' Der Erde dumpfe Fesseln hab' ich von mir abgetan,  
Durchtanzt hab' brausend ich den Himmelsraum auf Silberflügeln,  
Tief unten, hinter mir, ließ ich der Erde finstern Wahn,  
Bereit, die trunkne Schau mit meinem Tode zu besiegeln.

Der Sonne glüh'nde Bahn bin endlos ich entlang geflogen,  
Am Firnenglanz der Wolken hab' ich taumelnd teilgenommen,  
Tat tausend Dinge, die in Eurem Leben Ihr habt nie erwogen:  
Ich kreiste, dröhnte, stieg, bis ich zuallerletzt erklommen

Des Äthers schrankenlose Flur! Dort oben jagte ich  
Die Windsbraut vor mir her und schleuderte mein wendig Schiff  
Durch unermessne Weite. Kein Adler wagte sich  
Noch Lerche je dorthin. Des Schweigens Inbegriff

Erfüllte meinen Geist wie gleißend, niegeahntes Licht.  
Und wie in Erfurcht ich des Weltenraumes  
Grenzenlose Heiligkeit betrat,  
Streckt' ich die Hand aus und berührte Gottes Angesicht.

## DIE EPOCHEN DER GEISTESGESCHICHTE IN GOETHES DENKEN

ARNOLD BERGSTRAESSER

University of Chicago

Goethes Auffassung des Geistes als einer geschichtlich wirksamen Macht, die der Metamorphose durch die Bildung von Epochen unterworfen ist, eröffnet einen Zugang zu seinem Verhältnis zur geschichtlichen Welt überhaupt. Ein kurzer, 1817 für *Kunst und Altertum* geschriebener Aufsatz über „Geistesepochen“<sup>1</sup> beleuchtet in plastischer, wenn auch gedrängter Form seinen Begriff des Geistes und der Kultur. Er ist entstanden anlässlich eines wissenschaftlichen Briefwechsels zwischen den Altertumsforschern Creuzer und Hermann über Ursprung und Wesen des griechischen Mythos.<sup>2</sup> Er gewinnt eine über seinen Anlaß hinausgehende Stellung, sobald er aus dem weiteren Zusammenhang seiner Entstehung und in Verbindung mit anderen Bemühungen Goethes um den Begriff der Epoche im geistigen Werden verstanden wird, — mit anderen Worten, unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses von Geist und Zeit in Goethes Denken.

Wo sich das Historische als ein Chaos äußerer Begebenheiten darstellt, führt es Goethe zu weit jenseits des fruchtbar Erforschten.<sup>3</sup> Als Geschichte der Manifestationen des Geistes wird es ihm wesentlich. Goethe tritt als geschichtlicher Denker auf in seinen autobiographischen Schriften, in den Arbeiten über Winckelmann und Hackert und in den Ansätzen zur Geschichte der Kunst in Italien. In den Materialien zur Geschichte der Farbenlehre äußert er sich zu den methodischen Grundlagen der Geistesgeschichte. In diesen Werken wie in den zahllosen Einzelbemerkungen zur Geschichte der Religionen, der Künste und des Denkens sucht er nach der inneren Form, die den Gang des Geistes bestimmt. Aber dieses philosophische Interesse ist nicht darauf gerichtet, im Sinne Hegels an den Einzelercheinungen der geschichtlichen Welt ein universales Prinzip der Entfaltung darzulegen, noch strebt es danach, in der Art einer Theologie der Geschichte den Gesamtverlauf chiliastisch zu erklären.<sup>4</sup> Auch das geschichtliche Bewußtsein Goethes schreitet in der Anschauung vom Einzelnen zum Allgemeinen vor und bewahrt die Eigenart des Verfahrens, an der Schiller die Einheit seiner dichterischen und seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten erkannte.<sup>5</sup> Der Gedanke eines universalen Sinnes der Geschichte im Ganzen der Schöpfung gehört für Goethe zu jenen Postulaten des Glaubens, die denkwortwendig sind, aber weder des

<sup>1</sup> „Geistesepochen, nach Hermanns neusten Mitteilungen“, *Über Kunst und Altertum*, I, 3 (1817), 107-112; *Weimarer Ausg.*, 41, 1. Abt., 128-131.

<sup>2</sup> Gottfried Hermann und Friedrich Creuzer, *Briefe über Homer und Hesiodus vorzüglich über die Theogonie*, Heidelberg (1818). Die Vorrede ist auf den 1. Juli 1817 datiert.

<sup>3</sup> vgl. Goethes Gespräch mit Luden über die Geschichte des Herzogs Bernhard von Weimar, 1. Oktober 1812. Biedermann, *Goethes Gespräche*, 2. Aufl., Leipzig (1909), 156 ff.

<sup>4</sup> Urs von Balthasar, *Apokalypse der deutschen Seele*, vol. I, Salzburg (1937) untersucht Goethe unter dem Gesichtspunkt des christlichen Chiasmus.

<sup>5</sup> Schillers Brief an Goethe vom 23. August 1794.

Beweises bedürfen noch ihre schrittweise Verknüpfung mit dem konkreten Gang der äußeren Geschichte erlauben.

Wie alles Kreatürliche, so begreift Goethe auch den Menschen als Gestalt im anschauenden Verstehen. Er beobachtet die Formen, die ein menschlicher Geist sich zueignet und fortbildet. Er deutet sie, indem er ihrer Entfaltung mit den eigenen Organen innerer Erfahrung nachgeht. Dieses Verfahren beruht auf der Gemeinsamkeit des Menschlichen für den denkenden Betrachter wie für seinen menschlichen Gegenstand.<sup>6</sup> Wie es der Dichtung überpersönliche Verbindlichkeit gibt, so erhält von ihm die Geistesgeschichte ihre methodische Grundlage.

Unentrinnbar in das geschichtliche Leben verflochten, erfährt der Mensch sich selbst als passiv leidendes oder doch bedingtes wie als aktiv wirkendes Wesen. Er ist nichts als ein Glied in des „Daseins unendlicher Kette“, aber ihm bleibt noch immer, – und sei es nur im Gefühl der Gebundenheit an das Notwendige – eine Sphäre der Freiheit. Er ist der Zeit unterworfen, sofern sie als äußere Bedingtheit verstanden wird, aber er vermag ihr zum mindesten die Kraft der Hoffnung entgegenzusetzen. Er ist der Zeit unterworfen, sofern sie als Vergänglichkeit verstanden wird, aber aus den ihm verliehenen Kräften des Gemüts und des Geistes vermag er, das Vergangene in ein Bild zu verwandeln,<sup>7</sup> dem Wechsel das Dauernde abzugewinnen.<sup>8</sup> Dort, wo der menschliche Geist über das Zeitlich-Vergängliche hinausreicht, im Bereich des kulturellen Schaffens also, wird für Goethe das Geschichtliche „von innen“ begreiflich und zugleich bedeutsam.<sup>9</sup> Das äußere Geschehen im Bereich des absurden, chaotischen „Weltwesens“ ist dem „Ungeheuren“ unterworfen. Das Geheure ist dort zu finden, wo sich Gestaltungen des Geistes in ihrer Gesetzmäßigkeit dartun und die Verheißung des Unvergänglichen wach erhalten. Der menschliche Geist vermag aber die Grenzen des Menschen durch die sinnbildliche Schöpfung zu transcendieren, die Grenzen, die gesetzt sind durch die Vergänglichkeit des Lebens wie die Mittelbarkeit der Erkenntnis. Auf dieses schöpferische Transcendieren gründet sich die Würde des Menschen.

Diese Leistung des Geistes wird in Goethes Aufsatz über Geistesepochen mit bestimmten Phasen seiner Erscheinungsweise verbunden. Das Entstehen einer geistigen Welt versteht Goethe aus der Analogie zum Werden des Kosmos: „Die Urzeit der Welt, der Nationen, der einzelnen Menschen ist sich gleich“ . . . Wenn noch wüste Leerheit alles umfängt, spricht sein begünstigter Geist . . . das Vorhandene ahnungsvoll aus, als

<sup>6</sup> Vgl. Diltheys Grundlegung der geisteswissenschaftlichen Methode.

<sup>7</sup> Pandora. Schema der Fortsetzung.

<sup>8</sup> „Dauer im Wechsel“: „Danke, daß die Gunst der Musen  
Unvergängliches verheißt  
Den Gehalt in deinem Busen  
Und die Form in deinem Geist“.

Vgl. hierzu Emil Staigers geistvolle Untersuchung, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Max Niehans, Zürich und Leipzig, (1939), 101-144.

<sup>9</sup> Ernst Cassirer, *Goethe und die geschichtliche Welt*, Berlin (1932), z. B. 23.

wenn es entstünde“. In tiefsinniger Anschauung vermag der Genius im Urchaos die werdende Gestaltenwelt zu erkennen, zu benennen und damit zu ordnen. Er begreift das Vorhandene aus dem in ihm wirkenden Urphänomen; er deutet den Augenblick zugleich rückwärts auf sein Woher wie vorwärts auf sein Wohin. Kosmogonie ist die geistige Tat, die aus dem Chaos des Anfangs den werdenden Kosmos als Gestalt gewahr wird. Der Geist ist der Spiegel des Werdenden, der es nachschaffend begreift.<sup>10</sup>

Dem schöpferischen Chaos des Beginns stellt Goethe das Chaos des Endes gegenüber,

„nicht das erste, befruchtende, gebärende, sondern ein absterbendes, in Verwesung übergehendes, aus dem der Geist Gottes kaum selber eine ihm würdige Welt abermals erschaffen könnte.“

Es ist ein Chaos widerstreitender Elemente, die einst sich „naturgemäß auseinander entwickelten“ und nun, anstatt sich zu ergänzen, die Auflösung befördern.

Zwischen dem Urchaos und dem Endchaos vollzieht sich die Stufenfolge der Geistesepochen, die Goethe benennt und beschreibt gemäß der sie jeweils beherrschenden Funktion des Geistes. Eine dem Aufsatz beigegebene Tafel faßt den ganzen Verlauf zusammen. Die vier Epochen werden bezeichnet als poetisch, theologisch, philosophisch und prosaisch. Jede von ihnen wird nach ihren kennzeichnenden Eigenschaften bestimmt. Die poetische Epoche ist beherrscht durch die Einbildungskraft, die eine rüchtige, freie, ernste und edle Sinnlichkeit erhöht. Der Volksglaube entsteht, mit dem der Dichter unlöslich verbunden ist. Gegenüber der Einheit von Erkenntnis und Poesie in der prophetischen Urzeit hat sich ein innigeres Verhältnis zu der Vielheit der Erscheinungen gebildet. „Eine frische, gesunde Sinnlichkeit blickt umher, freundlich sieht sie im Vergangenen und Gegenwärtigen nur ihres Gleichen.“ Die theologische Epoche wird heilig genannt, denn sie entspringt dem edlen Menschenbedürfnis „ein Oberstes anzuerkennen.“ Sie „gehört im höchsten Sinne der Vernunft an.“ Auf ihrem Bestreben, das letzte Geheimnis des Seins dogmatisch zu formulieren, beruht es aber, daß sie „endlich dem Verstand verdächtig werden“ muß. Der Verstand beherrscht die philosophische Epoche. Er ist bestrebt, Volks- und Priesterglauben nach allgemein faßlichen Prinzipien zu deuten und seine Klugheit mündet schließlich in ein „aufklärendes Herabziehen“. Die folgende prosaische Epoche beschleunigt den Verfall, indem sie den Gehalt der Überlieferung, anstatt ihn zu humanisieren, ins Gemeine auflöst, „ja den Glauben des Verstandes, der hinter dem Seltsamen noch einen löblichen Zusammenhang vermutet, völlig zerstört.“

Typen geistiger Strukturen sind hier gezeichnet, wie sie in einer Entwicklung auseinander hervorgehen. Ihre Peripetie besteht in dem Konflikt zwischen der *Vernunft*, die auf das Werdende, und dem *Verstand*, der auf das Gewordene gerichtet ist. Auf den ersten Blick erscheint diese

<sup>10</sup> Vgl. Franz Koch, *Goethe und Plotin*, Leipzig (1925), Abschnitt IV „Der schaffende Spiegel“.

Stufenfolge als eine klassische Formulierung der Zyklischen Theorie der Geschichte. Sie erinnert an Vicos Lehre vom historischen Kreislauf und an Winckelmanns Deutung der Geschichte der Kunst des Altertums. Das Schema Spenglers, der diesen Aufsatz nicht gekannt hat, scheint sie vorwegzunehmen. Sie hebt sich ab von Rousseaus oder Jakob Möser's Apologie eines goldenen Zeitalters des Urstands<sup>11</sup> und ebenso von der Verfallstheorie der religiösen Spiritualisten, indem sie die Leistungen der Poesie, der Vernunft und sogar des an die Vernunft noch gebundenen Verstandes als Schritte auf dem Weg der Veredlung begreift. Zugleich ist diese Stufenfolge der aus dem Geiste des Rationalismus entstandenen Fortschrittslehre entgegengesetzt. Goethe bewertet die vorherrschenden Funktionen des Geistes umgekehrt wie Auguste Comte, der in der Aufeinanderfolge des theologischen, des metaphysischen und des positiven Zeitalters eine aufsteigende Linie gesehen hat.

Goethes Aufsatz entstand in engster Verbindung mit seiner Reaktion auf die geistige Lage nach den Napoleonischen Kriegen. In der studentischen Bewegung des Jahres 1817, die ihren Mittelpunkt im Herzogtum Weimar hatte, empfand er ein Überwuchern der Leidenschaft über die Vernunft und des Worts über den Gehalt. Gegenüber „dem Zeitwahnsinn, der talentvolle Söhne verrückt macht“, müsse, „was wir für Recht, der Nation und dem Zeitalter ersprießlich halten, mit Ernst und Kraft ausgesprochen“ werden.<sup>12</sup> Zugleich antwortet er auf „die falsche Frömmerei und die kränkliche Nachahmung der kunstliebenden Zeitgenossen, die „mit Wackenroders seltsamen Grillen“ begonnen hatte, durch den lang vorbereiteten Aufsatz Meyers über „Die neudeutsche religiös-patriotische Kunst“.<sup>13</sup> Auch der Aufsatz über Geistesepochen mündet in den Versuch, Gefahren aufzuzeigen und ihnen dadurch entgegenzuwirken. Der ruhige Ton kulturphilosophischer Deutung wandelt sich bei der Schilderung des Endchaos zu leidenschaftlicher Kritik voll deutlicher Bezüge auf die jüngste Geschichte seit der Französischen Revolution: Auf das Ungeheure, das in Gestalt von Weltschicksalen hereinbricht, auf die Auflösung des geistig Gewonnenen, auf die Schwächung des Vermögens, zwischen Fruchtbarem und Unfruchtbarem zu unterscheiden und den aus ihr folgenden Sieg von Willkür und Intoleranz über die ruhige Bildung.

„Das Menschenbedürfnis, durch Weltschicksale aufgeregt, überspringt rückwärts die verständige Leitung, vermischt Priester-, Volks- und Urglauben, klammert sich bald da, bald dort an Überlieferungen, versenkt sich in Geheimnisse, setzt Märchen an die Stelle der Poesie und erhebt sie zu Glaubensartikeln. Anstatt verständig zu belehren und ruhig einzuwirken, streut man willkürlich Samen und Unkraut nach allen Seiten; kein Mittel-

<sup>11</sup> Zu Moeser vgl. Hans M. Wolff, „Vernünfftige Geschichte und geschichtliche Vernunft“, *Modern Philology*, XLIII (1945-46).

<sup>12</sup> An Rochlitz, 1. Juni 1817.

<sup>13</sup> Neudeutsche religiös-patriotische Kunst. Von J. H. Meyer, *W. A.* 48, 1. Abt. 21-58. Seine Beurteilung als Herausforderung vgl. *Schriften der Goethe-Gesellschaft*, XXXIV, 2. Bd., 420.

punkt, auf den hingeschaut werde, ist mehr gegeben, jeder einzelne tritt als Lehrer und Führer hervor und gibt seine vollkommene Torheit für ein vollendetes Ganzes.“

„Vermischung, Widerstreben, Auflösung“, die Begriffe, mit denen Goethe zusammenfassend die Phase des Endchaos bezeichnet, kehren wieder in anderen zeitkritischen Urteilen desselben Jahres.<sup>14</sup> In dieser Beurteilung der geistigen Lage traf sich Goethe auch mit dem Urteil Hermanns, von dem drei Jahre später Conta erzählt, er habe, seinen „hypochondrischen Neigungen“ folgend, den „gänzlichen Verfall der deutschen Sprache und Literatur nach hundert Jahren“ vorausgesagt.<sup>15</sup>

Der tiefere Grund der Übereinstimmung zwischen Goethe und Hermann lag in dem ihnen gemeinsamen Verhältnis zum Griechentum und insbesondere zu der schöpferisch gestaltenden Leistung Hesiods und Homers. Auch Hermann verband mit seiner Deutung des inneren Stufenbaus der hellenischen Geistesentwicklung eine klare Bewertung dessen, was er für das Rechte hielt. Seine Darstellung des Formen- und Bedeutungswandels der griechischen Mythologie ist getragen von dem Bewußtsein, daß der geistigen Welt des Griechentums eine einfache Klarheit als ursprüngliche Eigenschaft angehöre. Seine Überzeugung, daß der von der gläubigen Vernunft sich ablösende Rationalismus zum Verfall führe,<sup>16</sup> traf sich mit Goethes Unterscheidung von Vernunft und Verstand. Während Creuzer die Abhängigkeit des griechischen Mythos von der Mystik des Orients hervorhob, hielt Hermann an der autochthonen kulturschöpferischen Leistung des Hellenentums fest. Wiederum in Goethes Sinne wandte er sich damit gegen die Neigung, das Dionysisch-Dunkle dem Apollinisch-Klaren überzuordnen. Dies ist das menschliche und kulturelle Problem, das, von Nietzsche später mit diesen Worten erfaßt, dem Gegensatz zwischen Creuzer und Hermann zugrunde lag. Goethe konnte die Arbeiten Hermanns als einen Quell der Gesundung empfinden,<sup>17</sup> denn sie stützten ihn in der doppelten Auseinandersetzung mit Romantik und Rationalismus, mit der Sehnsucht nach einer formlosen Vorwelt und der Gestaltlosigkeit gedanklicher Abstraktion.

Goethe verteidigte sein eigenes „gesundes“ Bild der hellenisch-christlichen Überlieferung, wenn er sich gegen Creuzers „Orientalisierung und

<sup>14</sup> z. B. an von Langer am 4. Juli 1817: „Alle Arten von Stärken und Schwächen, Edles und Jämmerliches, Talent und Nichtigkeit, Religion und Aberglaube, frommer Wahn und Sinnlichkeit, das alles zusammen bildet eine Societät, die vielleicht noch nicht in der Welt gewesen ist“.

<sup>15</sup> Conta an Goethe; *Goethe-Jahrbuch* XXII (1901), 23.

<sup>16</sup> Hermann, *op. cit.*, 82.

<sup>17</sup> Dies gilt vor allem der Dissertation *De Mythologia Graecorum antiquissima dissertatio*, Lipsiae (1817) und dem fünften Brief. Goethe an Boisserée am 16. Januar 1818: „Hermann in Leipzig ist dagegen unser eigenster Vorfechter . . . seine lateinische Dissertation über die Mythologie der Griechen macht mich ganz gesund: denn mir ist es ganz einerley, ob die Hypothese philologisch-kritisch haltbar sey, sie ist kritisch-hellenisch patriotisch und aus seiner Entwicklung und an derselben ist so unendlich viel zu lernen als mir nicht leicht in so wenigen Blättern zu Nutzen gekommen.“

Romantisierung der Antike“<sup>18</sup> wandte. Vermöge seines eigenen künstlerischen Willens zur Klarheit der bewegten Gestalt mußte er sich Hermanns Deutung des Griechentums näher fühlen als Creuzers Reich der Mütter. Von diesem Reich spricht der Mythologe der Heidelberger Romantik als von „der unerschöpflichen Bilderwelt des alten Morgenlandes, deren stille festere Typen uns so oft einzig retten aus der Unruhe der plauderhaften hellenischen Fabelei.“<sup>19</sup> Wie Goethe selbst der menschlichen Gefahr fruchtbar begegnete, die er in Creuzer ahnte, zeigt die Verschmelzung griechisch leichter Klarheit mit symbolischem Tiefsinn in der Gleichnisdichtung des West-Östlichen Divans.<sup>20</sup> So konnte er Creuzers Verständnis für den doppelten oder sogar mannigfachen Sinn des Symbols<sup>21</sup> teilen und erweitern, für den das Blatt des Gingo Biloba sinnbildlich geworden war. Zugleich konnte er es ablehnen, vor der klaren Gestaltung in das Dunkel grenzen- und bildloser Fernen zu entfliehen.

Die Einsicht in den kulturpädagogischen Willen, der Goethes Aufsatz über Geistesepochen begleitet, erleichtert die Bestimmung seines Begriffs der Epoche; die Beziehung seiner Stufenfolge zum Begriff der Gesundheit gibt einen Einblick in die Bewertung, die dieser Ordnung zugrunde liegt. In der Weltgeschichte als Ganzem greifen Gesetz und Zufall ineinander, sie enthält „Inkalkulables und Inkommensurables“.<sup>22</sup> Aber an „Individuen und Völkern“ bieten sich Momente der Geschichte dem Verständnis dar. So ordnet Goethe den geschichtlichen Vorgang nach Typen, die sich sogar „gleichzeitig“ zeigen, und auch sie nennt er Epochen. Er unterscheidet eine aufbauende, dem friedlichen Wirken der Vernunft gewidmete von einer anderen, die sich der kraftvollen Benutzung der Macht des Verstandes zuwendet. Man könnte sie als die epimetheische und die prometheische bezeichnen. In beiden sieht er Elemente des Gelingens und des Verfalls.<sup>23</sup> Er spricht von subjektiven und objektiven Epochen, je nachdem die Werte des Lebens im Einzelnen oder in einzelnen Gruppen begründet sind, oder aber dem Ganzen der Gesellschaft sich als ein verbindlich Gemeinsames darstellen.<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Alfred Bäumler in: *Der Mythos von Orient und Occident*, Beck, München, (1926) CVII.

<sup>19</sup> Briefwechsel *op. cit.*, 143.

<sup>20</sup> vgl. Konrad Burdach, Vorspiel II, Halle (1926), 372/73.

<sup>21</sup> Gingo Biloba, „*Divan*“, Buch Suleika.

<sup>22</sup> Julia Gauss, „*Die methodische Grundlage von Goethes Geschichtsforschung*“, Jahrbuch des F. D. Hochstifts Frankfurt am Main, 1932/33, 163-283. Aus dem synonymen Gebrauch von „Moment“ und „Epoche“ wie aus der Gleichzeitigkeit und Verschränktheit von Epochen wird zwar ersichtlich, daß „Epoche“ für Goethe „nicht bloß ein Zeitbegriff ist“ (S. 277). Es bleibt das Problem des Verhältnisses des Begriffs der Epoche zu dem der historischen Periode offen. Gerade die Eigenart von Goethes Epochenbegriff macht deutlich, daß er mit ihm eine innere Konsequenz im Sinne „organischer Logik“ umreißt, die zur Erklärung der inneren Dynamik historischer Perioden nützlich ist, aus der sich aber wegen der Mannigfaltigkeit des Geschichtsprozesses deterministische Schlüsse generalisierender Art nicht ziehen lassen.

<sup>23</sup> „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“, Zwischenzeit, Lücke. Insel 545/46.

<sup>24</sup> „Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen sind subjektiv, dagegen haben alle vorschreitenden Epochen eine objektive Richtung . . . Jedes tüchtige Bestreben dagegen wendet sich aus dem Innern hinaus auf die Welt . . .“ Zu Eckermann, 29 Januar 1826.

Aber Goethes Interesse ist vor allem gerichtet auf die lebendige Entwicklung der geschichtlichen Erscheinung. Erst die Erkenntnis eines innerlich notwendigen Gestaltwandels macht es sinnvoll, auch der äußeren Zeit nach Epochen zu scheiden. Diese Erkenntnis ist morphologisch-genetischer Natur.

Die Gestalt, die im Wandel sich treu bleibt, weil sie gemäß dem in ihr angelegten Archetypus<sup>25</sup> sich lebend entfaltet, ist das Prinzip, das auch Goethes Begriff der Epoche bestimmt. Epochen als Erscheinungen in der Zeit folgen solcher „organischen“ Logik. Es ist ein inneres, nicht ein äußeres Zeitmaß, das sie begründet. Goethe versteht die wachsende Selbsterfahrung auf den Stufen des Kindes, des Knaben und des Jünglings aus solch „organischer“ Logik, wenn er für seine Selbstbiographie den Plan faßt, „sie nach jenen Gesetzen zu bilden, wovon uns die Metamorphose der Pflanzen belehrt“.<sup>26</sup> Die „reine“ Entfaltung des Individuums braucht von außen keine Störung zu erfahren, wo es sich um geistige Bildungen handelt, denn im Mikrokosmos des Einzelnen sind dieselben Möglichkeiten enthalten wie im Makrokosmos der geschichtlichen Welt. Darum kann Goethe seine eigene religiöse Jugendentwicklung als Spiegelung der „objektiven Religionsgeschichte“ begreifen.<sup>27</sup> Eine „Entwicklung in reiner Folge“ läßt sich in der Kunst eher denken als in der Wissenschaft,<sup>28</sup> und es war der Vorzug der Griechen, „durch keine äußere Einwirkung irre gemacht worden zu sein“. Bei ihnen hat sich der Gang der Bildung durch alle notwendigen Stufen „rein“ vollzogen.<sup>29</sup> Und nur der Kunstgeschichte wagt Goethe das Ziel zu setzen, „die ganze Kunst als ein Lebendiges (zoon) anzusehen, das einen unmerklichen Ursprung, einen glänzenden Anblick seiner Vollendung, eine stufenfällige Abnahme, wie jedes andere organische Wesen, nur in mehreren Individuen notwendig darstellen muß“.<sup>30</sup>

Ist also Goethes Begriff der Epoche zunächst auf das morphologisch-genetische gerichtet, so liegt gerade in seiner Art, die innere Logik der Entwicklung am konkreten Gegenstand aufzusuchen, die Möglichkeit, das Reich der Tyche von dem des Dämons zu scheiden. Das „Vorhandene“, von dem am Beginn des Aufsatzes über Geistesepochen die Rede ist, steht im geschichtlichen Vorgang überhaupt als Gelegenheit oder wirkende Macht in Beziehung zum inneren Bestreben, und indem Goethe es historisch aufsucht, dringt er in die innere Dialektik der geistigen Epochenbildung. Als die Epoche Hamanns sich der Gottscheds entgegensetzte, zerfiel die deutsche geistige Welt in eine „aristokratische Anarchie“.

<sup>25</sup> Intellectus archetypus – anschauende Urteilskraft, vgl. *W. A.* II, 11, 54/5.

<sup>26</sup> *W. A.* 28, 357.

<sup>27</sup> Erich Franz, *Goethe als religiöser Denker*, Tübingen (1932), 181-192.

<sup>28</sup> „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“, *Farbenlehre der Alten*, *Insel*, 541.

<sup>29</sup> ebenda. 540. Vgl. dazu „Maximen und Reflexionen“, *Schriften der Goethe-Gesellschaft*, XXI (1907), Nr. 1150 ff. („Vier Epochen der Wissenschaften“ Nr. 1158).

<sup>30</sup> „Winkelmann und sein Jahrhundert“, *W. A.*, 46, 41 vgl. Julia Gauss, *op.cit.* 208-10).

die aber herausführte „aus der öden, gehaltenen, abhängigen Pedanterie“.<sup>31</sup> Hier sieht Goethe einen Neubeginn; Hamann ist, dem Vico vergleichbar,<sup>32</sup> sein Patriarch, und seine Epoche geht der höheren Kultur „als eine Art Mittelalter“ voraus. Ebenso sucht Goethe, in der Dialektik der geistigen Situation eine Erklärung für die „Epoche der forcierten Talente“<sup>33</sup> zu finden. So bezeichnet er 1812 das Mißverhältnis zwischen dem mangelnden künstlerischen Gehalt und dem hochgezüchteten technischen Können bei der jüngeren Generation von Künstlern und Dichtern. Auf Grund der theoretischen Voraussetzungen arbeitend, die die Brüder Schlegel, Voss und Schiller geschaffen hatten, suchen sie nun durch „Gesinnungen“ zu ersetzen, „was beim Dichter unbewußt und freiwillig entspringen soll.“ Und schließlich ist der psychologisch-chronologische Inhalt des Aufsatzes über Geistesepochen der inneren Dialektik der geistigen Bewegung zugewandt. Die Religion, Poesie und Erkenntnis in Eins verschmelzende Urprophetie ist die genetische Voraussetzung des Muts, mit der Frische tüchtiger Einbildungskraft die sinnliche Welt zu ergreifen. Das theologische Bestreben, die Schöpfung monotheistisch als Einheit zu verstehen, setzt sich dialektisch der poetischen Epoche entgegen. Die theologische Epoche tritt ihrerseits wiederum ein in die Spannung zu der philosophischen Arbeit des Verstandes, die Gebilde des Kosmos und der Kultur nach rationalen Prinzipien zu erklären. Das Gesetz der Polarität wirkt auch in der Geschichte des Geistes. Die ganze Wirklichkeit einer geistigen Welt an dem Beispiel der hellenischen Geistesentwicklung ins Auge fassend, rührt Goethe, wie bei der Dialektik von Volkes- und Priesterglauben, an den Bereich, den wir heute soziologisch nennen. Für sein Verfahren und seine Überzeugungen ist es aber bezeichnend, daß es die Bewegung des Geistes ist, die die Dynamik der sozialen Formen hervorbringt. Der morphologisch-dialektische Begriff der Epoche dient Goethe dazu, in der Anschauung die Dynamik des geistigen Schicksals zu verstehen.

Aber Goethes Epochen sind nicht „wertfrei“ in objektiver Darstellung auseinander entwickelt. Die Einsicht in ihre innere Struktur und ihre gegenseitige Beziehung macht es möglich, den Unterschied ihres Wertes zu erhellen. Der Aufsatz über Geistesepochen erlaubt keinen Zweifel darüber, daß jede dieser Stufen dem Gesetz des Wandels unterworfen ist. Jede Zeit hat einmal sich „ausgesprochen“ und jede trägt ihren Tod in sich selber. Aber ebenso klar spricht sich Goethe über die Stufen aus, denen der höchste Rang zukommt und die Einsicht in diese Wertverschiedenheit ist ihm wichtiger als die Erklärung der Stufenfolge selbst. Der tüchtigen Epoche der Poesie und der heiligen des Monotheismus wird der Vorzug gegeben; und auch die philosophische Epoche bleibt vom Tadel verschont, solange der Verstand sich der Vernunft nicht entwindet. Dieselbe Suche nach dem Vollkommenen liegt Goethes kunstgeschichtlicher Anschauung zugrunde. Einfache Manier, Nachahmung und

<sup>31</sup> „Tag und Jahreshefte“ 1794, *W. A.* 35, 38 f.

<sup>32</sup> „Italienische Reise“, *W. A.* 26, 224.

<sup>33</sup> „Epoche der forcierten Talente“, 1812, Insel (Literatur I) 428.

Stil sind nicht nur ästhetische, sondern kulturphilosophische Begriffe. Sie eröffnen den Zugang nicht allein in die Art des inneren Lebens, aus dem das Kunstwerk hervorgeht, sondern in die inneren Bedingungen, aus denen das vollkommene Kunstwerk hervorgeht, *in die Verbindung des Heiligen mit dem Schönen*.<sup>34</sup> Aus der vergleichenden Betrachtung der geschichtlichen Welt werden *Maßstäbe* gewonnen, die zugleich mit der Struktur des Geistes auch seinen geschichtlichen Gang verdeutlichen.

„Denn nur auf dem höchsten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen, nur wenn man das Vortrefflichste kennt, was der Mensch hervorzubringen imstande war, kann der psychologisch-chronologische Gang dargestellt werden, den man in der Kunst wie in anderen Fächern nahm.“<sup>35</sup>

Den Leistungen und Epochen, die Goethe der höheren Kultur zu-rechnet, ist es gemeinsam, daß ihre schöpferische Beweglichkeit auf dem Grunde der Ehrfurcht ruht. Diese Religiosität ehrt das unerforschliche Geheimnis und in ihm die Grenzen der Menschheit. Aber sie ist nicht auf den Tod, sondern auf das Leben, nicht auf Entwerden, sondern auf Verwirklichung gerichtet. Sie bejaht die Schöpfung der Gott-Natur und mit ihr die Schöpfung des Menschen. Ihr mystisch-spiritualistischer Ursprung ist eins geworden mit der sinnlich-lebendigen Anschauung von Natur und Mensch. Goethes Auffassung der Gesundheit entstammt dem Bestreben seiner auf das Werdende gerichteten Vernunft, der Absicht des Schöpfers mit dem Menschen aus der Anschauung der Gestalt des Menschen sich zu nähern und ihr zu dienen.

Die deutsche Kulturforschung unseres Jahrhunderts<sup>36</sup> hat sich mehr und mehr von der rationalistischen Versuchung gelöst, das geschichtliche Werden durch Zurückführung auf ein einseitiges Erklärungsprinzip zu verstehen und in seinem Gang zu bestimmen. Ihre zentralen Fragen findet sie in Goethes kleinem Aufsatz gestellt. Am Gegenstand einer inzwischen weit ausgedehnten historischen und ethnologischen Anschauungswelt sucht sie das Entstehen wie das Vergehen der Kulturen zu ergründen. Sie fragt nach den religiösen Ursprüngen der symbolischen Schöpferkraft des Geistes und nach der Leistung des Symbols als eines bindenden Elements der menschlichen Gemeinschaft. Sucht sie auch im „Vorhandenen“ und im chaotischen „Weltwesen“ nach typischen Strukturformen sozialen und politischen Geschehens, so ist ihr doch Goethes Interesse an der inneren Dialektik des Geistes entscheidend. Auf seiner Unterscheidung von Vernunft und Verstand beruht die moderne von Kultur und Zivilisation, von schöpferisch-wertdeutenden und technisch-rationalen Vorgängen der Geschichte. Im Verzicht auf eine deterministische Konstruktion der Geschichte beugt sie sich vor dem Unerforschlichen. Und dennoch weiß

<sup>34</sup> „Die Menschen sind nur solange produktiv in Poesie und Kunst, als sie noch religiös sind“. Zu Riemer, 1814. Biedermann, *op. cit.* II, 223.

<sup>35</sup> Einleitung in die Propyläen, *W. A.* I, 47, 27.

<sup>36</sup> Eine Übersicht bei Ernst Trölsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen (1922) 22-24. Vgl. auch Max Scheler, *Mensch und Geschichte*, Zürich (1929).

sie sich wie Goethe in dem unendlichen Streben begriffen, die Einmaligkeit des historischen Prozesses mit dem Gedanken der Einheit des Universums zu verbinden. „Wir würden unser Wissen nicht für Stückwerk erklären“, heißt es in den Maximen, „wenn wir nicht einen Begriff von einem Ganzen hätten.“<sup>37</sup>

Dieser Begriff von einem Ganzen verbietet es, Goethes Stufenfolge der Geistesepochen als ein für die Gesamtgeschichte der Kulturbewegung zwingendes Schema zu deuten. Zwar entspricht die in unserem Aufsatz enthaltene Kritik der Zeit oft geäußerten Einsichten; Goethe wußte, daß wie jede Epoche, so auch die seine zum Ende kam.<sup>38</sup> Aber gerade die polemische Übersteigerung in seiner Deutung des Endchaos macht die Absicht ersichtlich, an der inneren Dialektik der Geisteskräfte zweierlei zu zeigen: Den höchsten Augenblick, in dem die Gesamtheit der Kräfte des Geistes zur vollendeten Fuge künstlerischer Leistung gerät, und die religiöse Ahnung des Werdenden, des Ursprungs, aus dem ihre Entfaltung hervorgeht. Denn Goethes Begriff des Geistes erschöpft sich nicht in der Formenwelt geistiger Bildungen, sondern zielt auf die schöpferische Kraft, die sie hervorbringt. So fällt der Geist, „das höchste, tiefste und edelste Teil“<sup>39</sup> des Menschen auch mit Vernunft nicht zusammen, sondern strebt „aufwärts“, in seiner dialektischen Bewegung zum Ursprung, als das Organ, das den Menschen ahnend mit dem unendlichen Geiste verbindet. Darum hat für Goethe auch das wirkende Wort seine Zeit, und vom Geiste wird es verwandelt oder vernichtet.<sup>40</sup> In der Geschichte der Wissenschaften und der Künste ist nur ein Teil erlernbar, der andere ist der Erneuerung der schöpferischen Kräfte überlassen.<sup>41</sup>

Der Geist wie ihn Goethe verstand, wirkt *in* der Zeit, aber er hat seinen Ursprung als schaffende Kraft außerhalb der Zeit. Auch das geistige Schaffen ist dem Gesetz des Stirb und Werde unterworfen. Keine Höhe der Kultur läßt sich halten. Aber aus der dialektischen Situation der Menschen als Kreatur erneuert sich die an ihn gerichtete Forderung wie die ihm gegebene Fähigkeit, das Vergängliche als Gleichnis zu deuten. Goethes morphologische Einsicht in die Rhythmik alles Geschehens lenkt den Blick so sehr auf das Werden wie auf das Sterben. Sein Wissen um die Unvollkommenheit alles Strebens ist aufgewogen durch sein Vertrauen auf die währende Schöpferkraft des Geistes. Aus den Werken, die er als Symbole des Unvergänglichen bezeichnet, spricht zugleich die Verheißung der heilenden und verjüngenden Kräfte, denen auch sie einst die Entstehung verdanken.<sup>42</sup>

<sup>37</sup> „Maximen“, *op. cit.* Nr. 1154.

<sup>38</sup> Vgl. z. B. die Beurteilung des 19. Jahrhunderts als einer neuen Aera. Gespräch mit Odyniec, 25. August 1929; Biedermann *op. cit.* V, 152.

<sup>39</sup> Vgl. Hildebrands Artikel „Geist“ in *Deutsches Wörterbuch* v. J. und W. Grimm, Leipzig (1897), 2676 und 2678.

<sup>40</sup> „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“. Zwischenzeit, Lücke.

<sup>41</sup> „Maximen“, *op. cit.* Nr. 1155 und 1175.

<sup>42</sup> Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung der Modern Language Association of America in Washington, D. C., im Dezember 1946.

## "DU BIST ORPLID, MEIN LAND"

E. O. WOOLEY  
*Indiana University*

The poet Eduard Mörike was slow in obtaining the proper recognition of his poetic genius. Even after his death his friend, Theodor Storm, posed and discussed the question: "Woher kommt es, daß Mörike selbst in Betreff der Gedichte noch heute ein so kleines Publikum hat?" Of this lack of popular acclaim for Mörike's poetry his biographer, Karl Fischer, states: „Nur in der Tondichtung hat er volles Verständnis gefunden, nur in diese Kunst ist er mustergültig übertragen worden: von Fr. Kauffmann und Hetsch bis auf Hugo Wolf, den unglücklichen genialen Künstler, dessen Name unvergänglich mit dem Mörikes verknüpft wäre, hätte er auch nur den *Gesang Weylas* mit seiner visionären Perspektive und majestätischen Getragenheit geschaffen." Wolf set to music no less than 55 Mörike poems, 43 of them in the short space of four months. *Weylas Gesang*, which opens with the line "Du bist Orplid, mein Land", was composed at Unterach on October 9, 1888. Countless admirers of Wolf and of *Weylas Gesang*, "dessen ergreifenden Stimmungszauber er mit den denkbar einfachsten Mitteln in Töne gebannt hat" (Harry Maync), have observed that the text originated with Mörike and have wondered about its background. They can find the origin of the poem in the experiences of the poet during his university days.

In 1822 Mörike matriculated at the theological seminary in Tübingen with a stipendium which paid all his expenses. He seems to have started his studies without enthusiasm; in fact, his sister Lucie writes in this connection: "Eduard wurde in das Stift eingeliefert." Three semesters of philosophy and five semesters of theology made up his four years of study. He worked without much inspiration and received official censure for his lack of industry. He found it hard to obey the strict rules for dress and conduct at the seminary; he often evaded the rules and paid the penalty in the school lock-up. He was out of sympathy with fraternity life, often ridiculed it and gained no popularity by so doing. His most congenial friend was Ludwig Amandus Bauer, who had entered the seminary one year before Mörike's arrival. The two men felt the need of an escape from unpleasant surroundings and found it, partly in the reading of Homer, Shakespeare and Goethe, and partly in the creation of a dream country to which they could fly for refuge from distasteful studies and uncongenial companions. They may well have known of Utopia, Atlantis, and Ultima Thule, but they do not state anywhere that their fairyland owes a debt to any one of these world-famed mystic realms.

From a letter of Bauer to Mörike, June 27, 1826, we obtain most details of the founding of Orplid, but even Bauer could not supply the exact date of the event in 1825. Bauer writes:

“Besinne Dich doch und berate Dich auch mit denen, die etwas wissen können, an welchem Tage Orplid geboren wurde. Es war, so viel weiß ich, ein herrlicher Morgen. Du führtest mich an die Quelle, links von der Reutlinger Straße, dann gingen wir noch eine Weile im Wald spazieren. Als wir eben von dem Fußwege auf die Straße kommen wollten, sagte ich: wir sollten mit Zweigen eine Hütte bauen im Walde, und dies sollte vorstellen, wie sich Leute eine Stadt bauen; — wie möchte sie doch heißen? ‘Orplid’, sagtest Du. Nun stupfstest Du mich, ob ich nicht einmal das Herz haben würde, nachts zu Dir zu kommen, und sprachest auch davon, daß wir dann des Mährlens Klavier heraustragen und in der Nacht auf freiem Felde darauf spielen wollten. Es schlug zehn Uhr, ich mußte fort, aber vor des Bengels Kollegium, etwas vor drei Uhr, kamst Du zu mir, wir schwänzten, und entwarfen so leicht hin die Gestalt der Insel, wie ich sie noch auf einem Papier habe. Den Sonntag darauf waren schon viele Namen erfunden, und noch vor der Kirche erfandest Du den Namen ‘Spindel’. Nach Jacobi, also nach dem 25. Julius, muß es gewesen sein, denn am 23. nachmittags ging ich ja nach Leonberg, und den Abend, ehe ich fortging, lasen wir noch einmal im Homer, und so lange wir im Homer lasen, war Orplid noch im Himmel bei den seligen Göttern. Könnten wir den wahren Tag herausbringen, dann feierten wir jedes Jahr das Fest: ‘Orplids Geburt’, und wenn auch weit entfernt voneinander, wären wir uns doch nahe in demselben Heiligtum, es wölbte sich über uns das Dach eines großen Tempels, in welchem wir uns nicht sehen könnten, aber doch von denselben himmlischen Wesen geschützt wüßten. — Wegen des *Maluff* habe ich mir nun schon einen Plan gemacht, will ihn aber noch ein wenig im Kopf herumschleifen, ob nichts daran zu ändern ist, und daß er selbst bei mir erst recht eingewöhnt!”

Some weeks later, on August 16, Bauer reported to Mörike his progress with his play: “Wirklich bin ich immer am *Maluff*; bis zum Herbst muß er so prächtig abgeschrieben sein, daß man ihn nicht lesen, sondern abschlecken möchte.” *Der heimliche Maluff* seems to have been completed in 1827 and to have appeared in print in the spring of 1828. Bauer’s preface to the play offers the following explanation to the “dear reader”:

“Der Name, welcher auf dem Titelblatte meines Schauspiels prangt, ist noch in keines Menschen Mund gekommen, meinen Freund Eduard abgerechnet, welcher mir vieles von *Maluff* zu erzählen wußte; die Insel, in welcher er König war, ist auf keiner Karte zu finden, die einzige ausgenommen, welche mich derselbe Eduard oft im geheimen sehen ließ, und in welcher viele Flüsse, Berge, Wälder und Seen verzeichnet und benannt sind. Eduard besitzt auch ein Gemälde der Stadt Orplid, und da überdies, was er von den Sitten und Schicksalen der Einwohner erzählt, ganz ins Einzelne geht und genau zusammenstimmt, so bin ich nicht geneigt, es für ein bloßes Erzeugnis seiner Einbildungskraft zu halten. Aus welchen Quellen er seine Nachrichten geschöpft

hat, will er nicht eingestehen, und so blieb es mir ein Rätsel. Doch wie es sich auch verhalten möge, Folgendes habe ich aus seinem Munde vernommen: Zwischen Amerika und Asien, im Stillen Meere, lag vor Zeiten eine mäßig große Insel. Die Einwohner derselben wußten nichts von der übrigen Welt, und glaubten auch, daß es außer ihnen keine Menschen gebe. Die Insel hieß Orplid. Wenn man von Mittag gegen Norden hinaufreiste, so mußte man ein weitausgedehntes Gebirge übersteigen, dessen höchste Spitze der Häupfelberg war. In einer tiefen Schlucht entsprang der Fluß Wayla: <sup>1</sup> seiner Quelle gegenüber, auf einem steilen Felsen, lag das Schloß Malwoa. Dies war der Sitz des Königs Maluff. Das ganze Gebirge, und alle Einwohner desselben, die Schmetten, waren ihm untertan. Nach etwa zwanzig Stunden öffnete sich das Waylatal. Da sah man vor sich einen schönen hellen See, Niwris genannt. In seiner Mitte ragten wunderbar gestaltete Felsen empor, auf ihnen lag die Stadt Orplid, in welcher König Ulmon herrschte. Dort war auch der einzige Tempel auf der Insel: man nannte ihn Nid-Ru-Haddin, und er war dem Sonnengotte Sur erbaut. Die Bewohner der ganzen Insel strömten an festlichen Tagen daselbst zusammen, beneideten aber auch die Stadt um diesen Vorzug. Es ging die Sage, Orplid sei von den Göttern gebaut worden. Der Flußgöttin Wayla sprengte man Wasser unter Bäumen, dem Gotte der Toten, Aan, schlachtete man schwarze Pferde. Die Könige von Orplid beherrschten die nördliche Hälfte des Sees, und alles Land, welches von dem See gegen Norden zu lag. Ihr Volk hatte schon einige Bildung und war den übrigen durch Kriegskunst und Waffen furchtbar. Am südlichen Ufer des Niwris hatten sich die Fischer, ein friedliches, jedoch tapferes Volk, angesiedelt. Ihr Schirmherr war Maluff, und kam dadurch nicht nur mit den Bewohnern von Orplid, sondern auch mit einem räuberischen Nomadenvolke, mit den Hynnu's, oft in eine feindliche Berührung. Die Hynnu's hatten ihre Sitze auf der Westseite des Sees an dem Fusse des unwirtlichen Hyänenbergs. Obgleich die Könige von Orplid durch den See gesichert und an Macht und Politik ihren gewöhnlichen Gegnern überlegen waren, so wurde doch ihr Reich durch die List des schon öfter erwähnten Königs Maluff zweimal an den Rand des Verderbens gebracht. Er war der Verstellungskunst vollkommen mächtig, ehrgeizig, herrschsüchtig, und hatte eine schlechte Meinung von seinem eigenen Sohne Quiddro. Deswegen wünschte er ihn von einem so mächtigen Gegner wie Ulmon war, zu befreien, und alle seine Pläne waren auf den Untergang dieses tapfern und edlen Fürsten gerichtet. Der Schrecken seines Namens erhielt sich lange Zeit in den Gemütern des Volkes zu Orplid. Einige Felsen vor den Stadtmauern haben das Ansehen bewaffneter Reiter. Man trug sich mit dem Märchen, Maluff habe sich einmal bei Nacht in die Stadt einschleichen wollen; jene Felsen aber seien in eine so schnelle Bewegung geraten, daß sie gleichsam eine

<sup>1</sup> Mörike uses the spelling: Weyla.

Mauer gebildet und dem Feinde den Eingang verwehrt haben. Hierauf bezieht sich das vorliegende Schauspiel."

The following brief resumé of Bauer's plays will perhaps contribute to a fuller understanding of the Orplid-saga, which the two poets developed together.

Maluff, king of the Schmetten, tries one night by treachery to effect an entrance into King Ulmon's palace. He is repulsed by the wall of swaying cliffs that protect Orplid. He hunts up Delfzan, an old friend, and persuades him to act as king. He himself, disguised as a minstrel, stirs up enemies against Orplid, and by deceit rescues Quiddro, his son, who has been brought as a prisoner to Ulmon's court. Ulmon marshals his forces and engages the Schmetten in two battles. In the first he kills Delfzan, whom he mistakes for Maluff, but is driven off the field by a small force commanded by the old minstrel. In the second battle Maluff attacks and kills King Ulmon and administers a decisive defeat to the men of Orplid. Maluff renounces his kingly power; he asks Quiddro with Harmilla, a commoner, as queen to rule in his stead. With a speech counseling moderation toward the foe he takes leave of his subjects and seeks a solitary retreat to await the hour of death.

Bauer's second play is entitled *Orplids letzte Tage*; it is considerably shorter than *Maluff* and is divided into scenes, rather than acts. The time of its writing is uncertain, but it may well have followed closely the writing of *Maluff*. The mysterious king of the first play lived in the prosperous days of Orplid, which by the will of the gods was to last a thousand years. At the end of this millenium the house of Ulmon again reigns on the island. King Fernas Ulmon has just destroyed Castle Malwoa and has brought back the king of the Schmetten as his captive. The leading man of wisdom at Ulmon's court makes a report on his discoveries. When the king learns that the sea has brought up fragments of wood covered with strange characters, also the corpse of a copper-colored man, he is now seized with the desire to conquer the unknown world; he gives orders to provide soldiers, and a ship sufficiently large for a world voyage.

Wam-A-Sur, priest of the sun-God Sur, climbs to the summit of the Muttergebirg to report the presumptuous plan of Ulmon to Sur. The sun-god opens the book of the Great Spirit and reads to his priest the fate of Orplid. Since its inhabitants assume that they are wiser than the gods and are trying to solve the mysteries of the universe, Sur will destroy them with a great storm; King Ulmon alone shall survive his people a thousand years. The priest returns to Orplid to announce the general destruction of the city. King Ulmon, asleep on the great ship, awakens to see the gray mist rising over the stricken city. From the priest he learns that he is condemned by Sur to spend a thousand years among the ruins. His last speech to the priest rings with a note of defiance against Sur:

Was Sur verkündet, will ich prüfen! Und  
Unwürdig schelte Du mich nimmermehr!  
Ich war des großen Geistes Diener,  
Ich war es lang im stillen, wiss' es nun!  
Und ist es wahr, daß ich noch tausend Jahre  
Mit Dir dies Eiland einsam soll bewohnen:  
So laß uns denn die lange Bahn betreten,  
Die pfadlos vor uns liegt, die nie ein Mensch  
Durchwandelt, eine öde Wüstenei.  
Und sieh! zum Zeichen, daß es Sünde ist,  
Die Kreatur verehren, nicht den Schöpfer, —  
Gleich stellte mich der große Geist dem Sur!  
Denn Menschen werd' ich nicht mehr, nein! gleichwie  
Der Sonnengott werd' ich die Zeit beherrschen!

Wayla, the river-goddess, is disconsolate at the fate of her beloved city; in a mournful song she makes known the unnatural quiet which now prevails:

O schönes Orplid, du!  
Mein Wellenkind.  
Wie so ganz in Ruh'  
Deine Gassen sind!  
Im See kein Nachen,  
Wer wollte noch warten  
Am schläfrigen Strand?  
Ihr hüpfenden Quellen,  
Ihr Brunnen am Rain,  
Ihr munteren Wellen,  
Ihr Wasser, schläft ein!

The critics have looked with disfavor on the work of Bauer "in den zwei matten Undramen" (Leffson). Harry Maync offers the following comparison of Mörike's drama, *Der letzte König von Orplid* with Bauer's two plays: "Es übertrifft die beiden Bauerschen, auch von Ulmon und Thereile<sup>2</sup> handelnden Orplid-Dichtungen, die äußerlich dramatischer, dafür aber innerlich leerer, ja geradezu langweilig sind. Es sind nicht wirkliche Gestalten, sondern blutlose Schemen, die, einer blassen Traumphantasie entsprossen, dort vorübergleiten. Auch ist Bauer viel manierter in Motiven, Sprache und Namen als Mörike, der doch immerhin Eigenes bietet und rein menschlich ergreift. Diesem freilich gefiel der *Heimliche Maluff* Bauers, wie er bei Übersendung des Stückes an Mährlen im März 1828 bemerkt, zum größten Teil sehr wohl." In this connection Mörike wrote to Bauer in June of 1828: "Gestern habe ich Schölls Rezension Deines *Maluff* gelesen. Nach meiner Meinung hätte er ganz andere Dinge über ihn sagen sollen. Alles viel zu kalt. Ein andermal will ich Dich loben. Orplid, O Orplid!"

That the dreamworld of Orplid often projected itself into the everyday life of the two poets is often attested in their letters. Bauer wrote to Mörike, August 16, 1826: "Du glaubst nicht, wie hell heute Orplid

<sup>2</sup> Thereile does not occur in Bauer's dramas.

vor mir liegt. Dort drüben über ein Dach herein sieht ein Pappelbaum, seine Blätter biegen sich im Winde zurück; er steht auf der Insel, wo ich neulich mit meiner Schwester im Shakespeare las, und wo ich bald auch mit Dir sitzen werde. Die hellen Tränen hab ich vergossen, als ich alle die Tage durchdachte, wo uns die Sonne Homers leuchtete in der heiligen Frühe, auf dem Berge hinter der Ammer, wo Orplid geboren ward, und wir uns freudig wiederfanden in einer neuen Heimat. Aber die Schatten des Abschieds fielen weit herein: unsre Gesichter wurden dunkel davon — ich glaube, es war eine Wohltat der Götter, denn so im vollen Anblicke Orplids und unserer Liebe hätte ich es nicht vermocht, von Dir zu scheiden." After the death of Mörike's sister Luise, Bauer wrote his condolence, then added (May 1, 1837): "Komm zu mir! Gefällt es Dir, so lesen wir im Shakespeare, im Lichtenberg, oder hören die Felsenglocke von Orplid, von welcher nur die Gazellen geweckt werden, seitdem die Gassen der heiligen Stadt verödet sind." Again, on February 25, 1828, Bauer invited Mörike to go with him to an old castle. "Der Wächter fährt auf vom Schlaf; aus verborgenen Türen und Öffnungen schweben die freundlichen Söhne Orplids. — Endlich senkt sich die schweigsame Nacht über Schloß und Wälder und Berge; der Mond von Orplid wiegt sich auf den spiegelnden Seen, die das Schloß umfluten." To his friend, Wilhelm Hartlaub, Bauer wrote on July 24, 1831: "Auch Orplid müßten wir im Geiste bereisen und in den leeren Mondhallen der Ulmonsburg eine Abschiedsnacht zubringen, und den Gesang der sehn-süchtigen Wayla, im Palmenhaine versteckt, belauschen, und das Auge badender Gazellen im Niwrissee zittern sehen." On January 22, 1832, Mörike wrote to Luise Rau, his fiancée: "Beim Anblick des Kirchturms muß ich immer lächeln; Bauer würde in die Luft springen vor Freuden, so hoch, als der Turm selber ist, wenn er ihn sähe; denn auch die vier Läden sind akkurat so wie die, aus denen wir als Orplidswächter zu allen Stunden der lauen Tübinger Sommernächte herausgesehen haben."

Mörike's work on the Orplid saga followed Bauer's and is a more mature product. Bauer had tried to stimulate Mörike to write about Orplid; as early as August 16, 1826, he had written to him: "O mache doch auch Dein Orplidsstück, weißt Du, mit dem sonderbaren Gott, der eine Art von Hanswurst der Götter ist." Bauer's play *Maluff* appeared in the spring of 1828 and may have started Mörike to work on his own play. In the autumn of 1828 Mörike outlined the plan of the novel, *Maler Nolten*, to the publisher Frankh. By the summer of 1830 the first half of the novel, which includes "Der letzte König von Orplid" was finished. At this time Bauer returned to Mörike a sketch which the latter had written for Bauer in 1825. Whether Mörike asked for the sketch or Bauer sent it because he knew of Mörike's current interest in the subject is not quite clear. Mörike's letter of June 20, 1830, to his fiancée states: "Er schickt mir ein komisch ernsthaftes Produkt von etwa 8 Bogen, das ich vor fünf Jahren eigens für ihn geschrieben hatte, und

worin unser phantastisches Orplider Leben, seine nächtlichen Eruptionen aus dem Stift verherrlicht werden sollten". Whether this sketch affected the Mörike drama, it is hard to say. In the introduction to the play the first version does not state that the sketch was the basis of the play, but the second version does intimate it. Possibly even Mörike was not quite sure of the genesis of the play after the lapse of forty years.

In the novel Larkens, the actor, and Nolten, the artist, present a shadow play after the banquet in honor of Count Zarin's birthday. Nolten furnishes the magic lantern slides and Larkens the text, which is spoken by several players. Knowing that the hearers need an explanation in order to understand the action, Larkens appears as the prolog with the following long introduction:

"Ich hatte in meinen akademischen Jahren einen trefflichen Freund, mit welchem ich, abseits von unsern ordentlichen Studien und freilich auch mitunter sehr auf ihre Kosten, gemeinschaftlich gewisse Lieblingsfächer pflegte. Wir trieben Musik, wir lasen die alten und neueren Dichter zusammen; vornehmlich war es Shakespeare, der uns auf Weg und Steg begleitete. In selbsttätiger Weise ging man auf Poesie als solche gar nicht aus. Wir ersannen wohl Märchen genug und Geschichten, insonderheit war nach und nach ein halbes Dutzend hochkomischer Figuren aufgekommen und ordentlich zu Fleisch und Blut geworden, so daß sie gleichsam einen Teil unseres täglichen Umgangs ausmachten. Dies alles aber diente nur dem gegenwärtigen Genuß, an einen künftigen Gebrauch, an kunstmäßige Form, an eine Autorschaft dachte keiner von beiden. In diesem Sinne erfanden wir für unsere Dichtung einen außerhalb der bekannten Welt gelegenen Boden, eine abgeschlossene Insel, auf welcher ein kräftiges Heldenvolk, in verschiedene Stämme und Grenzen geteilt, verschieden in Charakter, jedoch von wesentlich gleichartiger Religion, gewohnt haben sollte. Die Insel hieß Orplid, und ihre Lage dachte man sich im Stillen Ozean östlich von Neu-seeland. Orplid hieß vorzugsweise die Stadt des bedeutendsten Königreichs. Dieselbe war auf Felsengrund in einem großen herrlichen Landsee gelagert. Sie soll von göttlicher Gründung gewesen sein und die Göttin Weyla, von welcher der Hauptfluß seinen Namen hatte, war ihre vorzügliche Beschützerin. Stückweise und nach den wichtigsten Zeiträumen erzählten wir uns die Geschichte dieser Völker. An merkwürdigen Kriegen und Abenteuern fehlte es nicht. Unsere Götterlehre ähnelte in einzelnen Gestalten der Homerischen, schloß auch romantische Ingredienzen, wie die untergeordnete Welt der Elfen, Feen, Kobolde nicht aus, bewahrte aber immerhin eine gewisse Eigentümlichkeit.

Orplid, vormals der Augapfel der Himmlischen, zog sich im Lauf der späteren Jahrhunderte den schweren Zorn derselben zu, als unter der Herrschaft des letzten vergötterten Königs die alte Sitteneinfalt überall einer verderblichen Verfeinerung der Denkart wich. Ein schreckliches Verhängnis raffte die lebende

Menschheit dahin, selbst ihre Wohnungen sanken in Staub, nur das Lieblingskind Weylas, Burg und Stadt Orplid, durfte, obgleich ausgestorben und öde, als ein traurig schönes Denkmal vergangener Hoheit stehen bleiben. Die Götter wandten sich auf ewig von diesem Schauplatz ab, kaum daß jene erhobene Herrscherin ihm noch zuweilen einen Blick vergönnte, und dieses auch nur eines einzigen Sterblichen halber, der einem höheren Ratschluß zufolge die allgemeine Zerstörung weit überleben mußte. Es war dies eben jener letzte und mächtigste Fürst, welcher gegen den Willen der Götter die sämtlichen Völker mit Waffengewalt unter seinen Szepter gebracht.

In den neuesten Zeiten nun aber geschah's, daß eine Anzahl Europäer, meistens Deutsche aus der arbeitenden Klasse, auf einer Seefahrt nach Van Diemensland begriffen, mit ihrem Schiff bei unsrer Insel scheiterte und notgedrungen sich darauf ansiedelte. Unter ihnen befand sich der Schiffseigentümer, ein braver Holländer, sodann mit Frau und Kind ein vornehmer spanischer Flüchtling, Don Anselmo genannt, und ferner, gleichfalls mit Familie, ein englischer Gelehrter, Mr. Harry, dessen beste Habe, in einer kleinen Bibliothek und kostbaren Instrumenten bestehend, nebst einem guten Teil der übrigen Ladung, samt allerlei Werkzeug und Waffen gerettet worden war. Nach freier Übereinkunft beschwor die Gesellschaft eine Art von aristokratischer Verfassung, an deren Spitze die drei Männer traten. Die Leute richteten sich teils in den Ruinen der unteren Stadt nächst dem Wasser, teils auf dem Lande ein. Bald stand die Kolonie im besten Flor und schon blüht eine zweite Generation zur Zeit, da unser Schauspiel sich eröffnet.

Ein Enkelsohn des britischen Gelehrten, vom Vater und Großvater unterrichtet, um ganz der Wissenschaft zu leben, ist längst ein Mann geworden. Er gibt sich neben anderem viel mit Erforschung und Beschreibung der merkwürdigen Altertümer ab, während Anselms, der Enkel des alten Spaniers, als kühner Jäger ein abenteuerliches, einsames Leben führt, ein sonderbar geheimnisvoller Mensch und ganz dazu gemacht, mit jener untergegangenen Wunderwelt, so viel davon noch in das helle Tagelicht der Gegenwart herüber dämmerte und spukte, in wirksame Berührung zu treten. So hatte mein Freund von diesem Anselmo und seinem Liebesglück mit einem feenhaften Wesen, Agaura genannt, ein Märchen von der höchsten Zartheit, das damit endigte, daß sich die Schöne schon nach dem ersten Jahre von ihm trennt, in bitterer Reue über die unnatürliche Verbindung in eine Wüste flieht. nachdem sie die Frucht dieser Liebe, ein reizendes Geschöpf von Mädchen, zuvor ihrer rechtmäßigen Tochter Thereile zur Pflege übergeben hatte.

Späterhin fiel es mir ein, denselben Faden wieder aufzunehmen und an das tragische Geschick des letzten Königs anzuknüpfen, des Alten, der nicht sterben kann. So entstand nun ein kleines dramatisches Unding, das, ursprünglich für meinen Freund nach seinem Abgang von der Universität geschrieben

wurde und nun zur Not als Text für unser Schattenspiel zu brauchen schien. Durch Ab- und Zutun war ihm leicht noch etwas mehr auf die Beine geholfen; besonders machte es mir Spaß, an Stelle einer allzu gleichgültigen Mittelperson ein paar Originale aus dem Leben zu bringen, wovon das eine in der Laufbahn Noltens epochemachend war, der Maler verfehlte hier nicht einen Zug, und die gnädigen Herrschaften müssen uns schon verzeihen, wenn wir sie nebenbei einen Blick in die unzaubere Wirtschaft zweier ausbündigen Taugenichtse tun lassen."

After Larkens' introduction the shadow play was presented in ten scenes with the magic lantern and accompanying text. The play opens with a night scene in Orplid; the castle and the sea form the background. Löwener, the blacksmith, and Sundrard, the fisherman, explain the legend of Orplid to the latter's son. The fisherman believes that the ancient king still dwells in a half-buried ship on the strand and walks solemnly about the island. The smith dismisses the story as an imagination of Anselmo, the Spaniard. The second scene finds Anselmo near the ruined ship. He was once the lover of the fairy Agaura, who placed their child in the care of her other daughter, Thereile. In his present soliloquy he tells how Thereile came to love King Ulmon, how she placed him under a spell and how she now forces her undesired affection on the old man. The king draws near, conversing with himself. Anselmo reports that in the ruin of the castle he has been unable to find the book concealed by the goddess Weyla. Ulmon explains that the book contains the means of his liberation from Thereile's spell. He repeats a divine prophecy that relates to him, but cannot interpret it. Then he recalls the destruction of Orplid, which differs somewhat from Bauer's concept of it:

Ulmon, als er das dritte Menschenalter  
Auf Erden lebte, schlug die große Schlacht,  
Die ihm dies Eiland machte untertan  
In allen seinen Grenzen. Und Aan,  
Der schlimme Gott, betörte seinen Sinn,  
Daß er den Himmlischen sich vor der Zeit  
Gleich hielt. Und gleich also hielt ihn sein Volk.  
Da zürnten sie und hielten Rat und schickten  
Die giftige Seuche her von Mitternacht,  
Austilgend so das menschliche Geschlecht  
Auf ganz Orplid. Dem König aber ließen sie  
Das wüste Land zur Herrschaft und den öden Rest  
Der Jahre, so das Schicksal ihm gesetzt.  
Und bald ward Ulmon müde sie zu zählen.  
Drum ist er jetzo wie ein blinder Mann  
Und siehet nicht, ob Berg' auf Berge türmend,  
Ob noch ein winziger Hügel nur, die Zeit  
Vor seinen Füßen liegt. Weh! weh! o weh!

• • • • •

Und laß und allezeit die Götter fürchten.

With this counsel he leaves Anselmo.

In the third scene King Ulmon appears with the fairies. Silpelit, the daughter of Anselmo and Agaura, has strayed away and has been found in the company of the giant, "der sichere Mann." Silpelit returns with the fairies, and the cries of the giant are heard reverberating through the mountains. While the fairies dance, King Ulmon broods over the distant past: he recalls his dead wife, Almissa, and he pays no heed to the blandishments of Thereile, his tormenter.

The tension of the action is relieved in the humorous scene between Gumprecht, the printer of books, and the rascal Wispel. The latter is in love with a farmer's daughter; he wishes the printer to turn a sentimental interest towards a second daughter. While the two men are talking, the girls come and leave, sending word by the innkeeper that they are in a big hurry.

The fifth scene is merely a soliloquy of Anselmo. Gumprecht has discovered the missing book in the castle and has turned it over to Anselmo, who has delivered it to the old king.

It is daybreak in the woods and Ulmon appears with Silpelit. At his direction she brings from a grotto a bundle of sharp arrows, and thrusts an arrow into a magic tree which has symbolized Thereile's love for Ulmon. This act deals with a deadly blow to Thereile, it frees Ulmon from her spell and it makes of Silpelit a human being.

Again it is night near the Mummelsee. In the background a funeral procession is passing. As King Ulmon watches it, two fairy children explain what is happening in the verses which the poet later placed among his poems with the title, "Die Geister am Mummelsee." Ulmon learns that the crystal casket contains the body of his queen and he hopes to join her soon in death.

The eighth scene presents the despair of Thereile, in the ninth scene she gives up her life near the stricken magic tree. The liberation of the old king takes place in a night scene by the Mummelsee. Ulmon is standing on a high rock, gazing once more at the funeral procession of Queen Almissa. A chorus sings the divine prophecy which the priest had sung at Ulmon's birth and again at the time of his coronation:

Ein Mensch lebt seiner Jahre Zahl,  
Ulmon allein wird sehen  
Den Sommer kommen und gehen  
Zehnhundertmal.

Einst eine schwarze Weide blüht,  
Ein Kindlein muß sie fallen,  
Dann rauschen die Todeswellen,  
Drin Ulmons Herz verglüht.

Auf Weylas Mondenstrahl  
Sich Ulmon soll erheben,  
Sein Götterleib soll schweben  
Zum blauen Saal.

Two gigantic arms raise from the waters a large mirror in front of the old king. When he sees his image in it, he falls and is swallowed up in the water. As the water parts to admit the funeral procession, the curtain falls.

There are two versions of "Der letzte König von Orplid"; we have followed the second. The work on the first version fell in the years 1828-1832. By 1850 Mörike had become dissatisfied with *Maler Nolten* and, contrary to the advice of his literary friends, he made plans to revise it. After two decades of filing away on it, he died, and it was finished after his death by his friend, Julius Klaiber. The Orplid drama, which is in Part I, is entirely Mörike's work. The second version shows a directness lacking in the first, the language is more precise, unnecessary words and irrelevant episodes have been pruned. Kollmer, the German judge of the first version, is replaced by Anselmo, the Spaniard in the second. The scene of the first version in which the two rascals quarrel over the book that has been found in the castle, is changed to a quarrel over the farmer's daughters in the second version; the motivation seems to suffer from the change. In the last scene of the first version the king indulges in a long, rather effective farewell to Orplid; with the simplicity of the second version, Ulmon's feelings are left to the reader's imagination.

At first, the Orplid drama does not seem closely connected with the action of *Maler Nolten*. Mörike, however, does establish a connection by causing the love of Thereile for King Ulmon to suggest the illicit love of the deceased king of the land for a distantly related princess. The ruling house takes offence at the play and keeps Larkens and Nolten for some weeks in confinement as a result. A second connection is made by introducing Wispel, who in real life has been befriended by Nolten and has betrayed the friendship by passing off Nolten's painting as his own. Wispel and "der sichere Mann" are comic figures created in Mörike's school days and cherished even after the writing of *Nolten*. In 1837 Mörike published *Sommersprossen*, a purported collection of Wispel poems,<sup>3</sup> and in 1838 he wrote the poem, *Märchen vom sichern Mann*. The poem, *Weylas Gesang*, is dated by Leffson in 1831. It was not included in the Orplid drama, for it presents the fairy isle in a time of prosperity when the goddess could well take pride in it.

Perhaps Ludwig Bauer felt the charm of *Nolten* more than any other reader. On November 10, 1832 he wrote Mörike a letter in praise of *Nolten*; of *Orplid* he says: "Noch einmal bin ich mit Dir, Arm in Arm, von Waiblingers Gartenhaus heimgetaumelt, habe den Quell in Brunnenstübchen unter uns rauschen hören, das Licht an der Felsenwand brennen sehen, habe mit Dir auf Orplids Turme gewacht und die Gazellen geschaut, die, über den Morgentau hüpfend, zur Fläche des Niwris eilten."

..

<sup>3</sup> The story of Wispel is told in *Liebmann Maria Wispel und seine Gesellen* by Walther Eggert Windegge, published by Strecker and Schroeder, Stuttgart, 1911.

The charm of *Orplid* must have touched the hearts of many readers through the years. A most enthusiastic reader of *Nolten* and *Orplid* was the poet, Theodor Storm. In 1840, when Storm and the Mommsen brothers were students at Kiel, *Nolten* came to their attention and they thought regarding it, as Storm relates, "daß in einzelnen Partien vielleicht das Höchste geleistet sei, was überall der Kunst erreichbar ist." After his university days Storm practised law in his native city of Husum. Here he recommended *Nolten* to the reading circle of his little city, but the practical business people of Husum found the novel unpalatable. In 1847 Storm wrote his first Novelle, *Marthe und ihre Uhr*; in this story the old lady is just as fond of Mörike's novel as was Storm. For some years Storm and Mörike exchanged their current literary work. In 1854 Storm and Frau Constanze sent to Frau Mörike a copy of the yearbook *Argo*, which contained Storm's Novelle, *Ein grünes Blatt*. In return Frau Gretchen sent a copy of Bauer's works, a volume published by the poet's friends shortly after his untimely death in 1846. Storm wrote to Mörike in reply that he and Constanze could not have received a more welcome gift. In 1855 Storm visited Mörike and inquired about the picture of Orplid which Bauer had said belonged to Mörike. The picture seemed to be no longer in Mörike's possession. After the death of Mörike in 1875 Storm wrote his *Erinnerungen an Eduard Mörike*, a sketch which mentions *Orplid* a number of times. Storm could not be satisfied regarding the picture of Orplid. In 1877 he asked Frau Mörike about it, but she had never seen it. Again, in 1881, he wrote to her to inquire if the Orplid sketch had turned up yet; apparently it was irretrievably lost. Storm was never fully reconciled to the second edition of *Nolten*. He placed it with the original in the bookcase and often stood before the two versions in thoughtful wonder.

The kingdom of Orplid came to an impressive end when King Ulmon toppled from the cliff into the waters below. The two poets who created Orplid and the North German poet who loved Orplid have long since moldered into dust. But Orplid still lives and it will continue to live while lovers of German song listen with rapture to Weylas's tribute to her cherished isle:

Du bist Orplid, mein Land,  
 Das ferne leuchtet!  
 Vom Meere dampfet dein besonnener Strand  
 Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.

Uralte Wasser steigen  
 Verjüngt um deine Hüften, Kind!  
 Vor deiner Gottheit beugen  
 Sich Könige, die deine Wärter sind.

## DAS PROBLEM DES DICHTERS IN GOETHE'S TRIUMPH DER EMPFINDSAMKEIT

WERNER VORDTRIEDE  
*University of Wisconsin*

Goethe hatte ein Lieblingsbild, wenn er sich in seiner Beziehung zur Welt der Bewunderer und Kritiker bezeichnen wollte. Er sprach dann gerne von seiner abgestreiften Schlangenhaut, und seine Dichtungen erschienen ihm „gleichsam Häutungen vorübergehender und vorübergegangener Zustände.“<sup>1</sup> Immer wieder häutete er sich, wurde ein anderer, während seine Zeitgenossen noch den schon abgestreiften Balg, die leere Hülle, rühmend oder scheltend betrachteten. Immer wieder weiß er sich aus früheren Zuständen zu befreien, um der einengenden *Ananke* zu entgehen, die das, was sich aus uns selber heraus erzeugt hat, nun zu unserm herrischen Gesetz machen will. Ebenso wie er in seinen Liebesbeziehungen dieser *Ananke* entgegenzuhandeln versuchte, so hat sich Goethe auch im Dichterisch-Geistigen, wenn immer seine eigne Vergangenheit zur Mode und er, wider Willen, zu deren Apostel wurde, durch eine Selbstbefreiung gerettet.

Diesem Trieb verdanken seine Literatursatiren, wie z. B. der *Pater Brey*, der *Satyros* ihre Entstehung, in denen er mit dem Geniewesen des Sturms und Drangs abrechnet, ebenso wie jene Reihe satirischer oder warnender Werke über den eignen *Werther*, unter denen die 1777 entstandene „dramatische Grille“ *Der Triumph der Empfindsamkeit* das längste und in vieler Hinsicht wichtigste ist.

Schon der Titel drückt jene geistlose Erstarrung aus, die der *Werther* unter den nachahmenden Händen seiner Bewunderer und Fortsetzer erfahren hatte. Denn die Umwandlung von Empfindung (wie sie doch im *Werther* herrscht) zu Empfindsamkeit entspricht genau einer andern, später erfolgenden, Umwandlung: der von Geist in Geister, und vielleicht auch jener früheren von Genius zu Genie. Auf dem Wege von Empfindung zu Empfindsamkeit wird ein ursprünglich Lebendiges, Erlebtes ins Leblose und Erstarrte gewendet.

Dieser Vorgang der Erstarrung selbst wird im *Triumph* dargestellt: dieser Prinz Oronaro hat sich durch seine ausschweifende Gefühlseligkeit von der Natur und allem Natürlichen entfernt. Er reist in der Welt umher mit einer Unzahl Kasten und Schachteln, die Lauben, Grotten und Wälder enthalten, die durch kunstvolle Stahlfedern montiert werden können, so daß eine allerliebste, aber leblose Natur entsteht. Nichts fehlt, da auch sprudelnde Quellen und rieselnder Mondschein in Kästen mitgeführt werden. Sein Haushofmeister Merkulo nennt dies des Prinzen „Reisenatur,“ für die ein eigner „Naturmeister“ oder „Directeur de la nature“ verantwortlich ist. Auf diese Weise kann der Prinz, dem rauhe Lüfte, Klimawechsel, die Feuchtigkeit des Taus und der Duft des Mooses

<sup>1</sup> F. W. Riemer, *Mitteilungen über Goethe* (Leipzig: 1921), p. 305.

höchst schädlich sind, in gewissen geheimnisvollen Zimmern, allen natürlichen Zufällen enthoben, seiner heiligen Schwärmerei leben. Er wird der Herr eines selbstgeschaffnen Reiches. Wie der König in des Prinzen Gemach eindringt, findet er in einer künstlichen Laube eine Puppe, das lebensgroße Ebenbild seiner Frau und bemerkt zu seinem Erstaunen, daß diese Puppe nur dadurch menschenähnlich wirkt, daß sie ihre aufrechte Form durch einen Haufen Bücher erhält, mit denen sie ausgestopft ist. Sie hat ein „papiernes Herz,“ ist ganz und gar Literatur. Am Ende des Stücks entscheidet sich der Prinz, als er zwischen der Königin und ihrem künstlichen Ebenbild wählen soll, ohne Besinnen für seine wahre Geliebte, die Puppe.

Auf den ersten Blick sieht all dies nicht anders aus als eine derbe Verspottung der Empfindsamkeit, eine für den Tag geschriebene Literatursatire. So faßten es auch die Zeitgenossen und nach ihnen viele Literaturhistoriker auf, die in ihrem Urteil durch die seit Woldemar von Biedermann oft wiederholte Bemerkung, das Stück verdanke seine Anregung einem Stücke von Gozzi, der *Liebe zu den drei Orangen*, in ihrer Auffassung bestärkt werden konnten. Das Gozzische Stück ist in der Tat auch eine Literatursatire, die sich gegen Goldoni richtete. Der Inhalt scheint dem Goetheschen darin zu entsprechen, daß dort ein melancholischer Prinz durch allerlei intrigante Künste zum Lachen gebracht und dadurch geheilt wird.

Viele Züge aber scheinen auf tiefere, schwierigere Dinge hinzudeuten. Zunächst einmal scheint die Gegenüberstellung mit der Gozzischen Komödie wenig stichhaltig. Für Einzelheiten der Handlung finden sich gar keine Parallelen darin, vor allem aber wird Prinz Oronaro ja gar nicht geheilt. Vielmehr haben wir es hier (was an anderer Stelle ausgeführt wurde)<sup>2</sup> mit einem deutlichen Nachklang von Cervantes' *Don Quijote* zu tun: die Zaubermacht der Bücher und ihre Verurteilung. Mit dem Hinweis auf den *Quijote* aber verläßt man sofort den Boden der Posse und gelangt ins Vieldeutbare, wo sich Parodie und Bekenntnis eigentümlich mischen.

Goethe konnte wohl die Schlangenhaut abstreifen, sie zurücklassen und parodieren. Es ist dennoch dieselbe Schlange, deren eigenster Teil und bester Schutz die Haut einmal gewesen war. Ein ebenso goethisches Gesetz ist ja der „Dauer im Wechsel,“ und den zahmen Xenien von der Häutung steht ein andres Xenion gegenüber, das nur dem oberflächlichen Auge jenem zu widersprechen scheint:

Von Jahren zu Jahren  
Muß man viel Fremdes erfahren;  
Du trachte, wie du lebst und leibst,  
Daß du nur immer derselbe bleibst.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Werner Vordtriede, „The Trial of the Books in Goethe and Cervantes,“ *Modern Language Notes*, May 1947, p. 339.

<sup>3</sup> Goethe, *Werke*, Sophien-Ausgabe, III, 261.

So muß man denn auch in der Betrachtung des *Triumphs der Empfindsamkeit* die Schlangenhaut von dem Organismus zu scheiden wissen, der sie hervorgebracht hat: das Ureigenste, Dauernde von dem „vorübergegangenen Zustand.“ Es ist dem Dichter hiermit keineswegs gelungen, sein Werther-Erlebnis für sich selber abzutun. Wird er ja noch als alter Mann, in seiner Liebe zu Ulrike, an den „vielbeweinten Schatten“ gemahnt. Seine Verspottung der Werther-Nachahmer hat also bekenntnishafte, widerspruchsvolle Untertöne, die das Bestreben verraten, auf der einen Seite nicht verwechselt zu werden und auf der andern Seite, die Echtheit seines Erlebnisses zu behaupten und nun auf einer andern Ebene weiterzuführen.

Einen weiteren Hinweis auf das Bekenntnishafte dieses Werks liefert der Dichter selbst. In den Versen *Auf Miedings Tod* erscheint die Stelle:

Des Dichter Welt entstand auf sein Geheiß;  
Und, so verdient, gewährt die Muse nur  
De n Namen ihm – *Direktor der Natur*.<sup>4</sup>

In einer Anmerkung in den Werken weist Goethe auf den Zusammenhang mit Merkulos Worten hin, die er über den *directeur de la nature* spricht. Mieding war ein Zimmermann und Kulissenbauer, der im Dienste des Dichters dessen Kunst sichtbar macht und sich so nur den zweitrangigen Titel Direktor der Natur verdient. Des Prinzen Naturmeister bringt dessen Schöpfungen und Träume zum Leben. Sollte also der Prinz nicht der in merkwürdiger Vermummung auftretende Dichter sein, d. h. der Dichter schlechthin?

Das wahre Hauptthema der „dramatischen Grille“ ist ja nicht die Empfindsamkeit, sondern die Gegenüberstellung von Kunst und Natur. Wahrlich kein lustiges Stegreifthema, sondern eines, das Goethe das ganze Leben lang beschäftigt hat. Das klingt schon in der frühen Kritik von J. G. Sulzers „Die schönen Künste“ an. Dort verwahrt er sich zuerst gegen Sulzers Feststellung, „die Natur wollte durch die von allen Seiten auf uns zuströmenden Annehmlichkeiten unsre Gemüther überhaupt zu der Sanftmut und Empfindsamkeit bilden.“ Demgegenüber entgegnet Goethe:

*Überhaupt* thut sie das nie, sie härtet vielmehr, Gott sey dank, ihre ächten Kinder gegen die Schmerzen und Übel ab, die sie ihnen unablässig bereitet, so daß wir den glücklichsten Menschen nennen können, der der stärkste wäre, dem Übel zu entgegnen, es von sich zu weisen, und ihm zum Trutz den Gang seines Willens zu gehen.<sup>5</sup>

Das sind für einen „naiven“ Dichter überraschende Töne, die hier, in der symbollosen Sprache der betrachtenden Kritik, fast wie ein Programm laut werden: der Mensch, der Dichter, der sein gestaltetes Leben der Natur abtrotzen muß:

Was wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt. . .

<sup>4</sup> *Ibid.*, XVI, 133.

<sup>5</sup> *Der junge Goethe*, hrg. Max Morris (Leipzig: 1912), VI, 222.

Und die Kunst ist gerade das Widerspiel, sie entspringt aus den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten.<sup>6</sup>

Der Mensch muß die Natur verkünstlichen und sublimieren, um sie fruchtbar machen zu können, und muß schließlich eine Art Gegennatur in seinem Palast aufbauen:

Der Mensch durch alle Zustände befestigt sich gegen die Natur, ihre tausendfachen Übel zu vermeiden, und nur das Maas von Gutem zu genießen; bis es ihm endlich gelingt, die Zirkulation aller seiner wahr und gemachten Bedürfnisse in einen Palast einzuschließen, so fern es möglich ist, alle zerstreute Schönheit und Glückseligkeit in seine gläserne Mauern zu bannen, wo er denn immer weicher und weicher wird, den Freuden des Körpers Freuden der Seele substituiert, und seine Kräfte, von keiner Widerwärtigkeit zum Naturgebrauche aufgespannt, in Tugend, Wohltätigkeit, Empfindsamkeit zerfließen.<sup>7</sup>

Diese Äußerungen aus dem Jahre 1772, als Bekenntnis und Programm gewertet, führen ins Weite und Tiefe dichterischer Bestimmung. „Kunst und Natur sei Eines nur“ ist die ideale, aber letzten Endes undurchführbare Forderung des Dichters. Er wird dadurch, daß er andre Menschen über erfundene und künstliche Dinge, über Hekuba, zu weinen veranlaßt, zur tragischen oder lächerlichen Figur, je nachdem, wo man die Betonung hinlegen will. So naiv und unmittelbar der Vorgang auch sein mag, auf dem Wege von reiner Natur zum Kunstwerk, wird die Natur eben verkünstlicht, da reine Natur jede Kunst ausschließt. Der Prinz, der aus gesteigerter Liebe zur Natur heraus, diese täuschend ähnlich nachmacht, handelt nicht anders als der Dichter. Und wenn ihm die eigne Nachahmung schließlich so glückt, wenn sie ihn so erfüllt, daß er sie dem Urbild vorzieht, so ist er das Opfer einer eigentlich dichterischen und allgemein-künstlerischen Verstrickung. Dies ist nicht einfach der Zustand dessen, der den Schein dem Sein vorzieht. Solch einer könnte allenfalls nichts als närrisch sein. Nein, dieser Berückte zieht die selbstgeschaffne Welt, seinen persönlichen sinnbegabten Kosmos, der ungeschaffnen Welt, dem Chaos, vor, nicht vom Schein verlockt, sondern vom Nicht-Sein, der gefährlichen Gegenwelt.

Viel klarer wird diese dichterische Beziehung auf sich selbst durch das Monodrama *Proserpina*, das den ganzen vierten Akt des Schauspiels ausmacht. Sie war vor dem *Triumph* entstanden, offenbar als selbständige durchaus ernstgemeinte Dichtung, und wurde erst später dem Übrigen einverleibt. Goethe ließ auch wiederholt eine besondere Musik dafür schreiben und hat sie in spätern Jahren öfters für sich allein aufführen lassen. Durch die satirischen Hinweise auf die Sucht des Prinzen, Monodramen zu spielen, wodurch die *Proserpina* einzig äußerlich an den übrigen Inhalt angeknüpft erscheint, war es leicht, darin nichts andres

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>7</sup> *Loc. cit.*, vgl. hierzu auch Ernst Feise, „Quellen zu Goethes *Lila* und *Triumph der Empfindsamkeit*,“ *Germanic Review*, XIX, 1, p. 42

als eine Verspottung der eben damals in Mode kommenden Monodramen zu sehen.

Da Goethe sich damals gerade viel mit Parkanlagen beschäftigte, konnte auch die Askalaphusrede leicht als lustige Selbstverspottung gedeutet werden. Mandandanes Diener, als Askalaphus, Hofgärtner der Hölle, verkleidet, beschreibt in lustig gereimtem Prolog, nach Art der Stegreifkomödien, diese neuste Höllentorheit: die dürre Natur in einen künstlichen Park zu verwandeln. Ganz nebenbei pflanzt er einen Kübel mit einem Granatbaum, den er künstlich mit Moos und Rasen so umgibt, daß es scheint, als sei er natürlich gewachsen, um die immer nach frischen Früchten verlangende Proserpina irrezuführen.

Wie anders aber ist der Ton des eigentlichen Monodrams, in dem die Goetheschen Hymnen widerklingen. Proserpina, die, wie Dante sagt, „ihren Prühling verloren hat,“<sup>8</sup> beklagt ihr Schicksal in ihren unfruchtbaren Hainen. Königin ist sie wohl, aber Königin über Schatten. Nachdem sie einige Granatkörner gegessen hat, überlistet von Askalaphus' verlockendem Baum, rufen die Parzen „Du bist unser!“ und aus der gewaltig klagenden wird eine trotzig verfluchende Proserpina, die sich gegen Jupiter und ihren Gemahl Pluto auflehnt. Wilder als im Homerischen Demeter-Hymnus oder in der orphischen Bearbeitung, ungebändiger als auf den vielen Skulpturen der Antike, erscheint diese Proserpina als bedeutendes Mittelglied zwischen frühen Goetheschen Titanenklängen und späterer humanistischer Griechheit.

In den Tag- und Jahresheften „Bis 1780“ schreibt Goethe:

Bei Gelegenheit eines Liebhabertheaters und festlicher Tage wurden gedichtet und aufgeführt: Lila, die Geschwister, Iphigenia, Proserpina, letztere freventlich in den Triumph der Empfindsamkeit eingeschaltet und ihre Wirkung vernichtet; wie denn überhaupt eine schale Sentimentalität überhandnehmend manche harte realistische Gegenwirkung veranlaßte.“<sup>9</sup>

Dieser letzte Satz kann doch nichts anderes heißen, als daß die *Proserpina*, weit entfernt, eine Zutat oder ein Füllsel zu sein, das eigentliche Kernstück des ganzen Spiels ist. Wegen der überhandnehmenden schalen Sentimentalität mochte sich Goethe offenbar nicht dazu entschließen, die *Proserpina* allein zu geben und gab ihr, der „realistischen Gegenwirkung“ willen den satirisch-derben Rahmen, ganz so, als wolle er eine Kostbarkeit durch recht viel Emballage den Augen der Menge entziehen.

Noch strenger als der Dichter selbst ist Gundolf mit ihm verfahren, wenn er sagt: daß Goethe die *Proserpina* „in dieses Stück eingelegt und dadurch zugleich parodiert“ habe, sei „wohl die größte und kaum faßliche Sünde, die Goethe jemals gegen irgendeine seiner ernstesten Dichtungen begangen“ habe.<sup>10</sup> Gundolf glaubt, daß „der rein gesellige Zweck“

<sup>8</sup> Dante, *Divina Commedia*, Purg., XXVIII, 51.

<sup>9</sup> Sophien-Ausgabe, XVII, 311.

<sup>10</sup> Gundolf, *Goethe* (Berlin: 1918), p. 242.

ihn abgehalten habe, „diesmal Bekenntnis und Satire nach humoristisch-kraftgenialem Brauch zu verquicken.“

Immerhin muß für den Dichter irgendein noch so geheimer Zusammenhang zwischen den beiden Dichtungen bestanden haben, daß er sie, wenn auch „freventlich,“ mit dem Rahmen zusammenkoppelte. Da die Satire ohne dies schon fünf Akte gehabt hätte und nun mit dem Monadrama sechs hat, darf man den Grund nicht in irgendeinem rein äußerlichen Bedürfnis, ein zu kurz geratenes Stück etwas verlängern zu wollen, suchen.

Im Persephone-Mythos, schon in seiner ältesten Fassung, liegen, unausgesprochen, aber deutlich vorgebildet, Möglichkeiten tieferer Deutung. Persephone gehört, um mit Kerényi zu sprechen, zur griechischen „Idee des Nichtseins,“<sup>11</sup> etwas den Griechen Schreckliches und Fremdes, aber gleichwohl Bekanntes. Eine große Reihe von Namen gibt es, die man für sie hatte, um den einen, ihren wahren, nicht aussprechen zu müssen. In diesem Zusammenhange ist die deutliche Gegenüberstellung von Blumen, die Persephone mit den Okeaniden, bevor sie geraubt wird, pflückt mit der blumenlosen Unterwelt; und die fruchtbaren Wiesen mit den unfruchtbaren Hainen wichtig, von Leben mit Schatten. Die verbotene Frucht ist zugleich das Sinnbild der Jugend und Fruchtbarkeit. Die bleichen Asphodelos der Hadeswiesen sind die duft- und fruchtlosen Gegenspieler der hundertblütigen Narzisse, die Persephone pflücken wollte, als Hades sie überraschte; die unfruchtbaren Weiden und Silberpappeln äffen die schönen griechischen Bäume nach. Der Weg in den Hades ist der Weg in die leblose Natur. Der Prolog des Askalaphus, sein schlaue gepflanzter Granatbaum und Proserpinas Beschreibung ihrer wüsten Wohnung haben alle das Thema der Unfruchtbarkeit und Künstlichkeit. Aus der Odyssee wissen wir zudem, daß man der Persephone die unfruchtbaren Rinder opferte. Sie ist unumschränkte Herrscherin über Schatten in einer künstlichen Welt. Sie sehnt sich nach Oben, denn nur dort lebt sie, unten herrscht sie nur. Eben ihre Sehnsucht nach dem wirklichen Leben, nach der Natur, die sie durch das Essen der einzigen lebendigen Frucht in der Unterwelt zu stillen sucht (d. i. in der Goetheschen Bearbeitung des Themas), ist ihr Verderb und fesselt sie auf ewig ans Schattenreich. Sie kann nur leben, wenn sie immer wieder ins Dunkle eingeht. Ihr Leben ist erkaufte durch langes Verweilen im Totenreich. Schon zu griechischen Zeiten hat man, in einer wohl rationalistisch-verengenden Deutung, im Persephone-Vorgang ein Symbol für das Samenkorn gesehen, das einen Teil des Jahres unter und einen längeren Teil über der Erde ist. Die römische Form des Namens, Proserpina, die allerdings erst spät entstand, macht diese Deutung offiziell. Schiller machte sich diese Auffassung in philosophisch-moralischer Hinsicht in der *Klage der Ceres* zu eigen, wie er auch die für Demeter und Persephone gehaltenen Eleusinien, im *Eleusischen Fest*, rein moralisch

<sup>11</sup> C. G. Jung und K. Kerényi, *Das göttliche Mädchen* (Amsterdam: 1941), p. 39.

dargestellt hat, während Goethe, in dem geheimnisvollen Divan Gedicht *Selige Sehnsucht* und Rilke in den *Sonetten an Orpheus* dieses Stirb und Werde, das durch Tod gespeiste und erkaufte Leben, als menschlich-dichterischen Vorgang dargestellt haben.

Gundolf hatte also, im Gegensatz zu andern Goethe-Exegeten, wie z. B. Brandes, recht, die *Proserpina* als aus einer ganz andern Sphäre entstammend zu erkennen. Ist aber wirklich keine Verquickung zwischen beiden Dichtungen erkennbar? Beide haben ein thematisches Element, das durch beide hindurchgeht: die zur Kunst gewordene Natur. Beim Prinzen stellt sich dies empfindsam-parodistisch, bei Askalaphus humoristisch und bei Proserpina verzweifelt dar. Dadurch ist aber eine noch viel engere Gleichspurigkeit gegeben: sowohl der Prinz wie auch Proserpina bewohnen eine Gegenwelt und herrschen über Schatten, d. h. über Wesen, die wirklichen Menschen zum Verwechseln ähnlich sehen. So ist auch Proserpina ein Bild des Dichters und der dichterischen Gefahr. Wenn der Prinz die Parodie des Dichters ist, so ist Proserpina sein titanisches Abbild, und die „dramatische Grille“ wird zu einer tragischen Parodie des Dichters.

Diese Gefährdung des Dichterischen und dessen enger Zusammenhang mit den Kräften des Nichtseins scheint nicht ganz in das Goethebild, das wir kennen, zu passen. Man mag sich wundern, daß er so selten oder eigentlich nie darüber gesprochen hat. Aber hat er sich nicht immer gehütet, das Zerstörerische und Zwiespältige im Gespräch und im Werk lautwerden zu lassen, obwohl er es kannte und fürchtete? Der Todesprung des Euphorion weist ja in diese Richtung, ebenso wie die allegorische Vorwegnahme des Euphorion, der Knabe Lenker, „die Verschwendung“ und „die Poesie“, der mit Pluto, dem Gott der Unterwelt, zusammen auftritt. Oskar Seidlin sieht in der Gestalt des Genius in Goethes *Zauberflöte* eine Art Vorstufe zum Euphorion.<sup>12</sup> Dieser Genius steigt aus der Unterwelt auf, in die er, in einem goldenen Sarg gebannt, von der Königin der Nacht verwiesen war. So wird auch hier die Verschwisterung des Dichterischen mit dem Abgestorbenen, Unterweltlichen, der künstlichen, erstarrten Gegenwelt, angedeutet.

Vielleicht müßte man, nach all diesem, Goethes Urteil, er habe die beiden Elemente, den empfindsamen Prinzen und die verzweifelte Proserpina, „freventlich“ vermischt, dahin ausdeuten, daß er nicht etwa dadurch frevelte, daß er zwei Dinge aus ganz andern Erkenntnis- und Gefühlsbereichen, das in sich Disparate, vermengt habe, sondern daß er zwei Vorgänge, die sich viel zu ähnlich sind, zusammengekoppelt und dadurch, daß er das Thema *einmal* negativ und *einmal* positiv behandelte, das Ganze um seine Wirkung gebracht habe, da sich nun die beiden Teile gegenseitig aufheben.

Auch hier ist es Goethe, der zum erstenmal einen Ton anschlägt, der, immer stärker erklingend, das folgende 19. Jahrhundert beherrschen

<sup>12</sup> Oskar Seidlin, „Goethes Zauberflöte“, *Monatshefte*, XXXV, 2, p. 58.

sollte. Der Dichter, der sich mehr und mehr als Einsamer und Exilierter fühlt, der nicht mehr die Welt der Erscheinungen, sondern seine eigne Märchenwelt besingt, dem das Dichten ein Sich-Festbannen an die selbstgeschaffne Welt und daher zur Sünde wird, der aber dem Toten inwohnen muß, um das Lebendige preisen zu können, dieser Auffassung des Dichters begegnet man immer wieder im Laufe des 19. Jahrhunderts. Denn was im *Triumph der Empfindsamkeit* und auch im *Tasso* erst anklingt, daß nämlich der Dichter das Dichtersein selbst zum Inhalt seiner Werke macht, führt im ausklingenden 19. Jahrhundert dazu, daß alle Symbole neue Ausdrücke für den Dichter selbst werden, der sich selber reflektiert, sich rechtfertigen, verstehen und immer wieder umschreiben muß.

Wenn diese Vorahnung und Vorwegnahme wichtiger späterer Strömungen, Themen und Symbole als tragische Parodie auftritt, so ist eben das Parodistische der spezifisch Goethesche Anteil, der ihn den „forcierter Talente“ gegenüberstellt, und der nicht anders aufgefaßt werden kann, als eine Befreiung durch Lachen von einem schrecklichen und bedrohlichen Zustand: der Bezauberung durch die selbstgeschaffne künstliche Welt. Die Satire ist also viel eher gegen sich selber als gegen die Zeitgenossen gerichtet und zwar nicht im Sinne einer Selbstverspottung, sondern eines Heilmittels. Daß Goethe dieses tief-persönliche Anliegen des Stücks nie offenbarte, darf nicht wundernehmen. Er hatte früh gelernt, seine wirklichen Geheimnisse zu bewahren.



## NOCH EINMAL: HEBBEL UND HEGEL

In der Dezemberrnummer 1947 der *Monatshefte* erschien ein Aufsatz, der das Verhältnis Hebbels zu Hegel von neuem erörterte. Der Aufsatz kommt zu dem Ergebnis, daß Hebbels wiederholte Leugnung einer engen Beziehung zur Philosophie Hegels nicht ernst zu nehmen sei, denn die Weltanschauung des Dichters, wie sie in seinen Werken zum Ausdruck komme, sei eindeutig auf Hegel gegründet. Als Hauptbeweis wird die *Agnes Bernauer* angeführt, die als „das hegeleschste Hebbel Drama gekennzeichnet wird.“<sup>1</sup>

Gegen diese letztere Behauptung lassen sich erhebliche Bedenken geltend machen. In dem Aufsatz heißt es: „Der Dramatiker hatte Hegels Satz aus der *Philosophie des Rechts*: ‚Der Staat ist die Wirklichkeit der sittlichen Idee‘ bis zur Verherrlichung des Mordes getrieben,“<sup>2</sup> doch wird uns nicht mitgeteilt, wo sich bei Hegel auch nur eine Andeutung findet, auf Grund deren sich ein derartiger Gewaltakt rechtfertigen ließe. Hegel ist ja keineswegs der Verkünder oder auch nur der Vorläufer der Lehre vom totalen Staat, d. h. des uneingeschränkten Staatsopportunismus; sein wahres Streben geht gerade dahin, den Staat als eine Synthese von individueller Freiheit und obrigkeitlicher Zwangsgewalt aufzufassen:

Der Staat ist die Wirklichkeit der konkreten Freiheit; die konkrete Freiheit aber besteht darin, daß die persönliche Einzelheit und deren besondere Interessen sowohl ihre vollständige Entwicklung und die Anerkennung ihres Rechts für sich haben. . . .<sup>3</sup>

Von einer bedingungslosen Unterwerfung des Einzelnen unter den Staat kann also bei Hegel keine Rede sein; „das Wesen des neuen Staates ist, daß das Allgemeine verbunden sey mit der vollen Freiheit der Besonderheit und dem Wohlergehen der Individuen. . . .“<sup>4</sup> Nicht Unterdrückung des „besonderen Interesses“, sondern seine freie Verschmelzung mit dem allgemeinem Interesse ist die Aufgabe des Staates.<sup>5</sup> Hegel weiß, daß diese Übereinstimmung des allgemeinen mit dem individuellen Interesse keineswegs immer der Fall ist, doch gilt dieser Umstand gerade als Zeichen der Minderwertigkeit vergangener Staatsformen:

In den alten Staaten war der subjektive Zweck mit dem Wollen des Staates schlechthin Eins, in den modernen Zeiten dagegen fordern wir eine eigene Ansicht, ein eigenes Wollen und Gewissen. Die Alten hatten keines in diesem Sinne: das Letzte war ihnen der Staatswille. Während in den asiatischen Despotien das Individuum keine Innerlichkeit und keine Berechtigung in sich hat, will der Mensch in der modernen Welt in seiner Innerlichkeit geehrt seyn.<sup>6</sup>

Das „Selbstgefühl der Individuen“ ist eine notwendige Voraussetzung von

<sup>1</sup> „Der Hegelianer Friedrich Hebbel — gegen Hegel“, *Monatshefte* XXXIX, 507.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 507.

<sup>3</sup> *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, zitiert nach dem 7. Bande der Jubiläumsausgabe (Stuttgart 1928), S. 337.

<sup>4</sup> *Ibid.*, S. 338.

<sup>5</sup> *Ibid.*, S. 341.

<sup>6</sup> *Ibid.*, S. 341.

Hegels Idealstaat.<sup>7</sup> Richtig ist es, daß Hegel dem Fürsten eine hohe Macht einräumt, doch ist sie keineswegs unbeschränkt, gilt ihm doch gerade die konstitutionelle Monarchie als die edelste und fortgeschrittenste Staatsform.<sup>8</sup> Hegel fordert also einen Verfassungsstaat, der die Rechte seiner Bürger achtet und sich in den Schranken der Gesetze hält. Auf der strengen Beobachtung der Rechte der Bürger beruht das notwendige Vertrauen des Volkes zu seiner Regierung: <sup>9</sup> „Eigentum und Persönlichkeit“ müssen „in der bürgerlichen Gesellschaft gesetzliche Anerkennung und Gültigkeit haben;“<sup>10</sup> die Rechtsprechung im Staate muß öffentlich sein und darf sich nur nach „allgemein bekannten“ Gesetzen vollziehen.<sup>11</sup> Der Staat hat zwar nach Hegel das Recht, „die erlaubte Willkür für sich rechtlicher Handlungen und des Privatgebrauchs des Eigentums“ einzuschränken, soweit die Möglichkeit einer Schädigung anderer besteht,<sup>12</sup> doch handelt es sich hierbei nicht um eine Ausnahmege-  
walt, die die grundsätzlichen Rechte des Bürgers aufhebt, sondern um die Polizeigewalt, wie sie in jedem Staate ausgeübt wird. Nirgends findet sich in Hegels *Philosophie des Rechts* eine Stelle, die das Vorgehen Herzog Ernsts gegen Agnes im entferntesten rechtfertigt!

Der ganze Abstand der *Agnes Bernauer* von Hegel offenbart sich am deutlichsten in Herzog Ernsts Auffassung vom Staate, die in jeder Hinsicht der im Zeitalter des Merkantilismus herrschenden Lehre vom Wohlfahrtsstaat entspricht, d. h. Herzog Ernst sieht im Staat eine menschliche Organisation zum Zwecke der gegenseitigen Förderung aller Bürger. Warum bedarf es einer derartigen Organisation? Warum kann der Mensch nicht in völliger Freiheit leben? Warum muß er sich einem Fürsten unterwerfen? Ernsts Antwort:

Wir Menschen in uns'rer Bedürftigkeit können keinen Stern vom Himmel herunterreißen, um ihn auf die Standarte zu nageln . . . . Wir müssen das an sich Werthlose stempeln und ihm einen Werth beilegen, wir müssen den Staub über den Staub erhöhen . . . . Weh' dem, der diese Übereinkunft der Völker nicht versteht, Fluch dem, der sie nicht ehrt! <sup>13</sup>

Dies ist die Staatsidee, die endlich Albrechts Bekehrung zuwege bringt; offenbar also die Staatsidee, die Hebbel als Grundlage seines Dramas ansah. Dürfen wir hier von Hegelscher Verabsolutierung des Staates reden? Gewiß nicht, denn die Majestät des Fürsten und damit die in ihr kulminierende staatliche Organisation wird hier deutlich als Resultat menschlicher Schwäche und Unvollkommenheit hingestellt. Ein Staat muß sein, weil Menschen infolge ihrer gebrechlichen Veranlagung nicht ohne obrigkeitliche Zwangsgewalt friedlich miteinander leben können. Mit dieser

<sup>7</sup> *Ibid.*, S. 344.

<sup>8</sup> *Ibid.*, S. 371.

<sup>9</sup> *Ibid.*, S. 402.

<sup>10</sup> *Ibid.*, S. 299.

<sup>11</sup> *Ibid.*, S. 294.

<sup>12</sup> *Ibid.*, S. 311.

<sup>13</sup> *Agnes Bernauer*, V, 10.

Auffassung findet nun Hebbel Anschluß sowohl an die protestantische Lehre vom Staat, vor allem in der Form, wie sie Luther verkündet, wie auch an die rationalistische Lehre vom Staat, wie sie Machiavelli, Hobbes, Rousseau und in Deutschland vor allem Wieland vertreten hatten. Hier liegen die Wurzeln von Hebbels Staatsidee. Dem entspricht es, daß Ernsts Gewaltakt nur mit den Ideen eines einzigen neuzeitlichen Staatsphilosophen vereinbar ist, mit denen Machiavellis, dessen Lehre von *virtu* und *necessita* in dem Drama deutlich anklingt. Aus der protestantisch-rationalistischen Idee des Wohlfahrtsstaates allein ist die *Agnes Bernauer* verständlich, aus der Idee des Staates, der um des allgemeinen Wohles vor keiner Gewalttat gegen den Einzelnen zurückschreckt, nicht aber aus der Hegelschen Lehre vom Staat, in der die Freiheit des Individuums ein notwendiges Element ist.

Mit dieser Ausführung soll keineswegs geaugnet werden, daß Hegel einen gewissen Einfluß auf Hebbel ausgeübt hat; Hebbels Theorie des Dramas wäre vor Hegel undenkbar. Wenn jedoch Hebbel gegen zu innige Verbindung seiner Weltanschauung mit Hegels Philosophie protestiert, so bildet seine *Agnes Bernauer* den besten Beweis für die Richtigkeit dieses Protestes.

Hans M. Wolff,  
University of California, Berkeley

1. Ich habe in meinem Aufsatz nicht gesagt: daß „Hebbels wiederholte Leugnung einer engen Beziehung zur Philosophie Hegels nicht ernst zu nehmen sei“. Im Gegenteil: ich habe diese „Leugnung“ so ernst genommen, daß ich ihr ein eingehendes Studium gewidmet habe. Das Resultat war mein Artikel.

2. Ich habe nicht als „Hauptbeweis“ für den Hegelianismus Hebbels *Agnes Bernauer* angeführt. Von den 8 Druckseiten meiner Arbeit gehören der *Agnes Bernauer* nur 16 Zeilen. Daneben habe ich 25 Briefstellen angeführt für seine intime Beziehung zu Hegel; ich hätte noch einige Dutzend mehr anführen können; ich hätte eine große Reihe von Hebbel-Dramen (z. B. *Judith*, *Herodes und Mariamme*) anführen können; ich hätte vor allem seine kunstphilosophischen Schriften, Abbilder der hegelschen *Ästhetik*, citieren können. Ich habe es nicht getan, weil Hebbels enorme Abhängigkeit von Hegel ein wohletabliertes literarisches Faktum ist (als Beispiel sei hier nur ein Vertreter der amerikanischen Hebbel-Forschung angeführt: Th. M. Campbell). Also nur Hebbels Leugnung dieser Abhängigkeit ist ein Problem. Und die „Leugnung“ ist garnicht einmal so stark wie seine Feindseligkeit gegen Hegel. Diese Feindseligkeit ist das Problem. Ich habe sie in meiner Arbeit zu analysieren versucht.

3. Nun zu Hegel! Es scheint mir ein hoffnungsloses Unterfangen, den Verherrlicher des preußischen Staates zur Zeit der „Heiligen Allianz“ zu einem Protektor der Freiheit des Individuums machen zu wollen. In

der *Philosophie des Rechts* (Paragraph 145) heißt eine citierenswerte, leider oben nicht citierte Stelle: es sei gleichgültig für den Staat, „ob das Individuum existiert oder nicht“. Gewiß, Hegel lehnte die asiatische Diktatur ab. Aber er lehnte ebenso leidenschaftlich den kantisch-individualistischen Liberalismus ab. Und die historische Wirkung Hegels war vor allem in seiner Verherrlichung des Kollektivs. Diese Wirkung zeigt sich ebenso im Marxismus, der Hegels Wertung übernahm, wie in Hegels großen Gegnern Kierkegaard und Nietzsche, die gerade gegen Hegels Gleichgültigkeit, Feindseligkeit gegen das Individuum rebellierten.

4. Zum Schluß noch ein Wort zur Staatsauffassung des Herzog Ernst. Herzog Ernst ist weder ein orientalischer Despot noch ein Repräsentant des Wohlfahrtsstaates. Er ist vielmehr eine Verkörperung der metaphysischen Entität „Staat“, ein Herrscher von Gottes Gnaden – wie Hegel ihn im *Monarch* konzipiert hat. Oder könnte ein Vertreter des Wohlfahrtsstaates sprechen wie Herzog Ernst in der letzten Scene? „Wir Menschen in unserer Bedürftigkeit können keinen Stern vom Himmel herunterreißen, um ihn auf die Standarte zu nageln, und der Cherub mit dem Flammenschwert, der uns aus dem Paradies in die Wüste hinausstieß, ist nicht bei uns geblieben, um über uns zu richten. Wir müssen das an sich Wertlose stempeln und ihm einen Wert beilegen, wir müssen den Staub über den Staub erhöhen, bis wir wieder vor dem stehen, der nicht Könige und Bettler, nur Gute und Böse kennt, und der seine Stellvertreter am strengsten zur Rechenschaft zieht.“ Seine Stellvertreter! Da haben wir den Hegelschen Monarchen! Da haben wir den König von Gottes Gnaden. Oder spricht so ein Mann, der „im Staat eine menschliche Organisation zum Zwecke der gegenseitigen Förderung aller Bürger“ sieht? Spricht so ein Vertreter des Wohlfahrtsstaates? Spricht so ein Utilitarist? Könnte man sich vorstellen, daß Friedrich der Große solch eine Rede gehalten hätte?

Herzog Ernst nennt die tote Gattin seines Sohnes, die er hat ermorden lassen, „das reinste Opfer, das der Notwendigkeit im Lauf aller Jahrhunderte gefallen ist“. Das ist jene Hegelsche Notwendigkeit, wie sie in meinem Zitat aus seiner *Ästhetik* formuliert ist. Mein Kritiker versucht mit Luther, Machiavelli, Hobbes, Rousseau (was haben sie eigentlich miteinander gemein?) Hebbel zu interpretieren, obwohl der mit ihnen gar nichts oder nur sehr wenig zu tun hatte – nur um den einzigen Mann auszuschalten, mit dem Hebbel (nach vielen autobiographischen Zeugnissen) von den frühesten bis in die letzten Jahre leidenschaftlich gerungen hat: Hegel.

Ludwig Marcuse  
University of Southern California

## UNSER LEHRER ERNST WIECHERT \*

HANSGEORG ZOLLENKOPF

Als Dichter hat Ernst Wiechert nicht erst heute europäischen Ruf. Aber daß er Lehrer war, und zwar ein einzigartiger Lehrer, wissen die wenigsten seiner Leser. Deshalb scheint es mir notwendig, von unserem Lehrer Ernst Wiechert zu berichten. Wir hatten bei ihm während unserer drei letzten Schuljahre auf dem Königsberger Hufengymnasium Unterricht in Deutsch und Englisch. Ich wünschte, die ganze deutsche Jugend hätte damals einen solchen Unterricht gehabt, dann ständen wir heute wahrscheinlich nicht in dieser Katastrophe.

Als Ernst Wiechert zu uns kam, entsprach er gar nicht unserem Ideal eines Erziehers. Denn wir Jungen des Jahrgangs 1910 waren eine ausgesprochene Sportjugend, und Ernst Wiechert hatte so gar nichts Sportliches an sich, keinen schnellen, elastischen Gang, keine geraffte Haltung, keine lauttönende, markige Stimme, kein Tempo. Er ging wie ein Fremder durch die Straßen der Großstadt und die Gänge unserer Schule, mit leisen, bedächtigen Schritten, vornübergeneigt; den Rücken wie von einer Last gebeugt, den Blick auf die Erde geheftet. Doch wenn er uns ansah, blickte er auf den Grund unserer noch verschütteten Seele, und wir wußten, daß jede Lüge zwecklos gewesen wäre. Und wenn er zu uns sprach, niemals laut, sondern stets mit leiser Stimme, ohne Hast jedes Wort einzeln formend, dann spürten wir, daß eine leise Stimme zwingender sein kann als eine laute, und langsame Worte tiefer fallen als schnell gesprochene. Und wenngleich z. B. seine Äußerung, es sei doch wohl für den Wert eines Menschen nicht ausschlaggebend, ob er 1,80 m oder 1,81 m hoch springe, unsere Begeisterung für den Sport nicht verminderte, so lenkte doch auch sie uns auf wesentlichere Dinge.

Ja, Ernst Wiechert führte uns zum Wesentlichen in einer Weise, die unerbittlich war und für uns kein Ausweichen zuließ. Als er uns aus der Hand wohlmeinender, aber erfolgloser Erzieher übernahm, waren wir ein unaufgeräumter Haufen voller Albernheiten und Halbheiten, ein Gemisch von Konventionen und Begriffen unserer reichlich brüchig gewordenen, aber doch so bequemen bürgerlichen Welt und den kleinen Asphalterlebnissen unseres eigenen hohlen Alltags. Unsere Meinungen — soweit wir schon solche hatten — waren die unserer Eltern, unserer Lehrer, des Pfarrers, der uns soeben konfirmiert hatte, der Bücher und Zeitungen, die wir gelesen hatten. Alles das war ja für uns so schön fertig zurechtgemacht worden, und wir hatten es nur einzunehmen brauchen wie eine Medizin. Und wir nahmen sie ein, soweit sie gut schmeckte, und plapperten nun in einem Schwall von Phrasen. Wir wähten uns wohlausge-

\* Dieser Beitrag, den ein ehemaliger Schüler seinem ehemaligen Lehrer und Erzieher Ernst Wiechert widmet, dürfte für die Leser der *Monatshefte* — überwiegend ebenfalls Lehrer — von Interesse und Gewinn sein. Aus diesem Grunde kommt er hier an Stelle einer pädagogisch-methodischen Arbeit zum Abdruck. — *Die Schriftleitung.*

rüstet gegen die Gefahren des Lebens und wußten nichts von ihm.

Ernst Wiechert tat zunächst nichts weiter als uns das Leben zu zeigen, seine ungeheure Vielfalt, seine Leidenschaft, seine Grausamkeit. Zugleich zwang er uns aber auch zur Stellungnahme, und wir mußten immer wieder erkennen, daß die uns von Schule, Kirche und Elternhaus mitgegebenen Maßstäbe nicht ausreichten, das Leben zu erfassen. Und einer nach dem andern von uns mußte Stück für Stück seiner Rüstung ablegen und die Armseligkeit seines bisherigen Daseins bekennen. Wir erwarteten von Ernst Wiechert, daß er uns eine neue, bessere Rüstung geben würde, seine eigene, fertige Weltanschauung, die uns vor den nunmehr dunkel geahnten Gefahren des Lebens schützen würde. Doch er tat es nicht. Er besaß den Mut, uns nicht zu verheimlichen, daß man auch nach der Reifeprüfung nicht zu allen Fragen des Lebens eine passende Antwort hat, daß das Leben ein sich stets wandelnder Prozeß ist, und man seine vermeintlich endgültigen Antworten und Begriffe immer wieder überprüfen muß, wenn man wahrhaftig sein und die Wahrheit haben oder behalten will. Er zeigte uns, daß nichts im Leben fertig ist, sondern alles Untergang und Übergang, und daß die Sicherheiten, in denen sich die Menschen wiegen, nur vermeintlich sind und ihre Urteile zu Vorurteilen werden, wenn sie nicht mehr alle Ströme des Lebens umfassen. Und so stand er mitten unter uns als der ältere Kamerad, der uns ernst nahm wie sich selbst, und um den wir uns in der ganzen Verlorenheit unseres jungen Lebens scharten.

Doch er tat an uns Größeres als fertige Antworten geben und Sicherheiten, die morgen schon fragwürdig sein konnten. Er lehrte uns unerbittlich zweifeln und fragen, bis zum Ende fragen, auch wenn es bitter war. Die Mehrzahl seiner Aufsatzthemen waren Aufforderungen zur kritischen Prüfung des Bestehenden. Themen wie: „In welchem Lichte erscheint mir die heutige Geselligkeit“ — „Auf zum Befreiungskrieg — nie wieder Krieg“, — „Sport, Kino, Radio — Untergang oder neue Zeit?“ — „Ist das Problem Väter und Söhne ein ewiges Problem?“ — „Tradition, Kritik oder Verneinung“ sind Beispiele dafür.

Nur wenig von dem Bestehenden hielt unseren Fragen stand, das meiste erwies sich als leere Fassade, als eingefrorene Form, vor der sich geschäftige Leute mit Autorität und Titeln aufstellten und schwatzten, prahlten und sich brüsteten, Großes sprachen und Kleines taten. Und je mehr wir dies alles erkannten, die feige Bequemlichkeit, die dahinter steckte, die verruchte Angst des Sklaven, um so mehr erwuchs uns eine Waffe dagegen: ein unschönes, ehrfurchtsloses, zersetzendes Lächeln. Wir lächelten mit der ganzen Erbarmungslosigkeit junger Menschen über alles, was gut gemeint, aber schlecht getan war, über die Gesetze wie über ihre Überwindung, über alles, wohinter wir die Lüge witterten.

Nicht, daß uns das alles leicht wurde! Zu tief waren wir unserem verlockend bequemen Milieu verhaftet, als daß nicht jeder Tag uns Schmerzen brachte. Aber Ernst Wiechert duldete nicht, daß wir am

Leben vorbeigingen. „Seht unsere Schulen an,“ sagte er uns, „unsere Universitäten, unsere Kirchen, unsere Gerichte, unsere Zuchthäuser, unsere Fabriken. Seht unsere Liebe an, unsern Haß, unser Ideal, unser Mitleid.“ Und wir mußten sagen, was wir dazu meinten, ohne daß er es uns jemals durch seine eigene Meinung erleichtert hätte. So oft wir aber schwatzten, so oft wir nicht bis zu Ende fragten, sondern uns mit dem Nachplappern der herkömmlichen, anerzogenen Meinung begnügten, lächelte er nur leise, bis wir geendet hatten und sagte dann: „So? Meinen Sie? Meinen Sie wirklich?“ Und indem der Betroffene nun schwieg, waren wir alle uns selbst wiederum ein kleines Stück nähergekommen, unserem eigenen Wesen, das uns so unendlich weit entfernt gewesen war. Auf diese Weise lehrte er uns, wahrhaftig zu sein und uns ehrlich zu uns selbst zu bekennen, wenn auch dies Bekenntnis uns schwer wurde, weil es einem kleinen, bescheidenen Keim galt, ohne jeden Glanz der Autorität und der gesellschaftlichen Würde. Diesen Keim aber hütete Ernst Wiechert wie sein Eigen und verteidigte ihn gegen jeden Angriff, woher er auch immer kommen mochte, und ohne jede Rücksicht auf sich selbst und seine Stellung. Dem Wesenhaften in uns war er zu jedem Opfer bereit auf Grund derselben tapferen Haltung, die ihn später in das Konzentrationslager gehen ließ.

So stand er kompromißlos und ohne je zu schwanken vor uns, tapfer seinen mühsamen Weg gehend, der nun auch unser Weg wurde. Wir sahen – wie er es einmal ungefähr ausdrückte – daß es keine goldene Straße war, und daß sie nicht zu den Gehaltsstufen führte, nicht zu den D-Zügen des Lebens, nicht zu dem, was die Leute das Glück nannten. Aber sie führte uns von den Leuten fort auf die stillen Wege des Menschen. In das Dunkle, das Verspottete, das Geächtete, das Einsame. Ein schwerer Weg würde es werden, dieser Weg des Menschen, dem wir uns nun verschrieben hatten, „Meine Freunde,“ sagte Ernst Wiechert uns in der Abiturientenrede, „es ist nicht nötig, daß es mehr Geld auf der Welt gibt, mehr D-Züge, mehr Parteien, Sekten, Vereine, Weltanschauungen. Aber es ist nötig, daß es etwas weniger Tränen auf der Welt gibt, etwas weniger Unrecht, etwas weniger Gewalt, etwas weniger Qualen. Wer in diesem Jahrhundert auf die Erde tritt, hat nicht dafür zu sorgen, daß die Gemeinschaft der Satten und Zufriedenen sich vermehre, sondern daß die Gemeinschaft der Erniedrigten und Beleidigten sich vermindere.“ Und zum Schluß rief er uns zu: „Ich sage nicht ‚Lebt wohl‘, denn Ihr sollt nicht wohl leben, aber ich sage, ‚Lebt tapfer!‘ Denn was ist gut? Tapfer sein ist gut!“

Das also war es, was Ernst Wiechert versuchte an uns zu tun. Nicht alle von uns hatten die Kraft, diesen Weg ihrer Jugend nicht zu verleugnen. Aber es hat auch leuchtende Beispiele unter uns gegeben in den späteren dunklen Jahren, und ich bin gewiß, daß Ernst Wiechert um deswillen diese Jahre, wo er junge Mannschaft herantildete, nicht als verlorene Jahre seines Lebens betrachtet.

## NEWS and NOTES

### Zur gegenwärtigen Gerhart Hauptmann-Forschung

Die Philosophische Fakultät der Universität Würzburg hat „dem aus Schlesien gebürtigen Oberstudiendirektor a. D. Regierungsrat Felix A. Voigt in Stadt-Kemnath / Opf. in Anerkennung seiner grundlegenden Arbeiten auf dem Gebiet der Gerhart-Hauptmann-Forschung, die er allseitig, philologisch-textkritisch, geistesgeschichtlich und ästhetisch, in hervorragendem Maße gefördert hat, die Würde eines Ehrendoktors“ verliehen.

In diesem Zusammenhange kann hier zum ersten Male authentisch über das Schicksal der verschiedenen Gerhart-Hauptmann-Spezialsammlungen berichtet werden, auf denen die Fortsetzung der Forschung beruht. Das Gerhart-Hauptmann-Archiv in Agnetendorf ist im Sommer 1946 aus dem polnisch besetzten Gebiete herausgebracht worden und befindet sich z. Zt. in Bayern. Durch Kriegseinwirkungen ging nur ein ganz kleiner Teil (Originalbriefe des Dichters aus dem Jahre 1894) verloren. Leider ist das Archiv, dessen einzigartige Bedeutung in der Sammlung der Manuskripte des Dichters beruht, zur Zeit für die Forschung selbst verschlossen. — Die größte Sammlung von Schriften über den Dichter mit einer unübersehbaren Menge von Zeitungsausschnitten, hatte in früherer Zeit der Kommerzienrat Max Pinkus in Neustadt (Oberschlesien) zusammengebracht. Nach dem Tode des Besitzers im Jahre 1934 ging sie in den Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Breslau über, worüber Felix A. Voigt eingehend in dem Zentralblatt für Bibliothekswesen 1936 berichtet hat. Sie stellte in ihrem unvergleichlichen Reichtum die Grundlage aller Forschung dar. Leider muß sie als Ganzes als verloren betrachtet werden. Dr. Gruhn von der Universitätsbibliothek Breslau, der noch bis Ende 1946 in Breslau weilte, teilte darüber mit, daß sie trotz eifriger Nachforschungen verschollen ist. Ob vernichtet oder verschleppt, sei bisher nicht ermittelt worden. Die danach größte Sammlung für wissenschaftliche Zwecke besaß Felix A. Voigt in Breslau. Diese ist erhalten geblieben, aber in die neue polnische Stadtbibliothek überführt worden, wo sie ebenfalls noch unbenutzbar ist. Die unersetzbaren Manuskripte des Forschers, u. a. der I. Band einer großen Biographie Gerhart Hauptmanns mit über 1000 Seiten und alle Vorarbeiten für die II. Reihe der Großen Ausgabe (bis 1900) sind an anderer Stelle geborgen worden. Ein europäischer Staat versucht z. Zt. sie auf diplomatischem Wege aus Polen herauszuführen und der internationalen Forschung wieder zugänglich zu machen, wie es mit dem Mss. der Ekkehart-Ausgabe bereits mit Erfolg geschehen ist. — Die Sammlung des Landgerichtspräsidenten Dr. Behl in Schweinfurt ist bis auf geringe Teile gerettet. Sie ist besonders auf dem Gebiete der theatergeschichtlichen Seite hervorragend. — Neben diesen Sammlungen existieren noch drei große Gerhart-Hauptmann-Bibliotheken in den Vereinigten Staaten von Amerika im Besitz der Prof. Heuser (Columbia University) und Fred B. Wahr sowie Walter A.

Reichart, beide University of Michigan in Ann Arbor, die sämtlich bedeutende Schätze enthalten. Von neueren Sammlungen und solchen von Liebhabern sei hier abgesehen.

Leider ist Dr. F. A. Voigt in der Fortsetzung seiner Forschungen durch den Verlust seiner Sammlung schwer gehemmt. Sollten Leser dieser Zeilen imstande sein, ihm Dubletten dafür zur Verfügung zu stellen, so werden diese gebeten, sich mit ihm ins Vernehmen zu setzen (Anschrift: (130) Stadt-Kemnath/Opf. Nr. 144). Besonders fehlt ihm eine Hauptmann-Ausgabe, sei es die von 1942 oder die vierbändige von 1932/37. Angebote davon wären besonders erwünscht.

*Geistige Welt*, Vierteljahrschrift für Kultur- und Geisteswissenschaft, Heft 3, Oktober 1947.

### Ruperto — Carola, Heidelberg

Vor mir liegt eine vor kurzem erschienene amtliche Auskunft der Universität Heidelberg, die auf sechs kleinen Seiten mehr enthält als manches dickleibige Buch.

Das Vorwort des Rektors beginnt mit den Worten: „Diese Mitteilungen sind in erster Linie für die alten und neuen Freunde der Universität Heidelberg bestimmt, die sich in zahlreichen Briefen hierher um Auskunft gewandt haben. Da die Versendung des Personal- und Vorlesungsverzeichnisses augenblicklich nicht möglich ist, sollen diese Mitteilungen kurz Auskunft geben über die derzeitigen Verhältnisse, Bestimmungen, Möglichkeiten und Kosten des Studiums an der Universität Heidelberg unter besonderer Berücksichtigung der Erfordernisse der Studenten aus dem Auslande.“

Auf der zweiten Seite folgt das Personalverzeichnis der akademischen Behörden und auf der dritten ein kurzer Abschnitt: Historisches, sowie ein anderer: Studienverhältnisse, worin vor allem betont wird, daß Heidelberg sich nicht auf die Pflege eines engen Fachstudiums beschränkt, sondern vielleicht mehr als andere Hochschulen die Universalität des Denkens als erste Forderung einer akademischen Bildung betrachtet.

Dieses Ziel verdient besonders im Hinblick auf die neuesten Bestrebungen auf dem Gebiete der Erziehung und Universitätsbildung unsere Beachtung.

Bezüglich der Studienzulassung ist bemerkenswert — anderseits aber durchaus verständlich — daß Studenten aus dem Auslande ihre Zulassungsgesuche an die Militärregierung richten müssen.

In dem Abschnitt: Soziale Betreuung lesen wir: „Sämtliche Studenten sind gegen Krankheit, Unfall und Diebstahl versichert.“

Unserer besonderen Aufmerksamkeit wert aber sind die Angaben über Lebensverhältnisse und Studienkosten. Dort heißt es: „Die Studenten der Universität Heidelberg wohnen, wie an den anderen deutschen Hochschulen, hauptsächlich in möblierten Zimmern. Die bestehenden Studentenheime sind in erster Linie für bedürftige Studenten bestimmt.“ — „Das möblierte Zimmer kostet je nach Ausstattung und Lage 20.— bis 50.— RM im Monat.“

Nach der seit Mai 1945 bestehenden, von den Alliierten festgelegten Währung entspricht das also \$2.00 bis \$5.00 im Monat.

Dann heißt es weiter: „Für die Ernährung ist monatlich ein Betrag von 70 RM anzusetzen;“ (also \$7.00!) „dieser Betrag kann jedoch verringert werden, wenn die Mahlzeiten in der *Mensa Academica*, einer der größten und besteingerichteten in Deutschland, eingenommen werden. Der Preis für das Mittag- oder Abendessen beträgt in der *Mensa* etwa 60 Ppf.“ (6 cts!). „Zahlreiche Gaststätten und Kosthäuser geben Gelegenheit, für den Betrag von je 70 Rpf. bis 1.— RM (7—10 cts.) ausreichend und gut zu speisen. Für Wäsche und sonstige kleinere Ausgaben dürfte ein Betrag von 30 RM monatlich genügen.“ (\$3.00!)

Wäre alles nicht so tragisch, so könnte man sagen: Das ist ja ein reines Schlaraffenland oder das wahre Paradies! Doch wenn wir die Tatsache ins Auge fassen, daß Löhne und Gehälter in derselben Zeit unverändert geblieben sind, mit der 300 prozentigen Abwertung der Mark (von 40 auf 10 cts.) also nicht Schritt gehalten haben, so wird das ganze Rätsel leicht lösbar. (Eine Währungsreform ist zwar seit einiger Zeit schon erwogen worden, doch erst am 30. März wurde laut einem Bericht der New York Times vom 31. März eine Handelsmark von 30 cts. für das Ausland geschaffen, d. h. vorläufig nur in Bizonia und Kohlenausfuhr und Lebensmitteleinfuhr ausgenommen).

Man vergleiche damit die Lebenshaltungskosten eines Auslandsstudenten in Frankreich oder in der Schweiz. In Paris, Zürich und Basel betragen sie \$80.00 bis \$150.00 im Monat. Ebenso groß ist der Unterschied in den Studienkosten, die in den drei genannten Städten mit \$250.00 bis \$325.00 im Semester angesetzt sind. Die Studienkosten betragen in Heidelberg nach diesem Büchlein:

Ev. Theologie .....	RM 150.— bis RM 170.—	(\$15—17)
Rechtswissenschaft .....	RM 140.— bis RM 180.—	(\$14—18)
Medizin (vorklinisch) .....	RM 220.— bis RM 250.—	(\$22—25)
Medizin (klinisch) .....	RM 280.— bis RM 320.—	(\$28—32)
Zahnheilkunde (vorklinisch) .....	RM 220.— bis RM 250.—	(\$22—25)
Zahnheilkunde (klinisch) .....	RM 280.— bis RM 320.—	(\$28—32)
Philologie .....	RM 150.— bis RM 180.—	(\$15—18)
Mathematik und Physik .....	RM 170.— bis RM 190.—	(\$17—19)
Naturwissenschaften .....	RM 180.— bis RM 200.—	(\$18—20)
Volkswirtschaft .....	RM 150.— bis RM 170.—	(\$15—17)
Chemie .....	RM 200.— bis RM 300.—	(\$20—30)

— Albert Scholz

### Bericht über den gegenwärtigen Zustand der Göttinger Universitätsbibliothek

Von etwa 1 Million Bänden der Universitätsbibliothek, die einen Stellraum von rund 40 km benötigen, waren am 1. Nov. 1946 etwa 2/3 wieder benutzungsfähig aufgestellt. Das Gebäude selbst ist durch Fliegerbomben schwer beschädigt. Zwei behelfsmässige Leseräume mit einer kleinen Handbücherei sind in 2 Häusern gegenüber eingerichtet und bieten nur wenig Arbeitsplätze. Ein betrübliches Zeichen der Zeit: 300 Bücher sind seit 1945 gestohlen worden. Anstelle von 750 Brennstellen waren im Januar 1947 kein Dutzend Glühbirnen vorhanden, sodaß Petroleumbe-

leuchtung diese ersetzen mußten. Im Juli 1945 explodierte im Kalibergwerk Volpriehausen Munition, der daraufhin ausbrechende Brand vernichtete von den Beständen der Universitätsbibliothek 40 000 Dubletten sowie die gesamten Zeitungsbestände, während „The London Times“ dagegen gerettet wurde. Leider sind viele ins Bergwerk ausgelagerte Institutsbüchereien vernichtet; schmerzlich vor allem der Totalverlust des mathematischen Instituts (Rockefeller-Stiftung), weiterhin Teile des landwirtschaftlichen, geographischen Instituts, des kunstgeschichtlichen Seminars, einiger Kliniken, usw. Die Dissertationen vor und nach 1937 sind in der Universitätsbibliothek auch heute noch nicht aufgestellt. Das Gaussarchiv ist erfreulicherweise erhalten geblieben.

— G. Waldo Dunnington

#### Aus einem Briefe von Prof. Dr. Helmut Prang, Universität Erlangen \*

„Im Sommersemester las ich hier vor 400/500 Studenten ein dreistündiges Kolleg über die deutsche Literatur der Vorklassik; hielt ein Oberseminar mit 30/40 Leuten über Hölderlins Lyrik und ein Unterseminar über Goethes Werther (120 Teilnehmer). Gegenwärtig lese ich dreistündig: Geschichte der deutschen Lyrik (neben der Vorklassik mein Lieblingskolleg) und halte ein Mittelseminar (120 Teilnehmer) über H. v. Kleist. Daneben habe ich ein Doctoranden-Colloquium, in dem ich meine 10 Doctoranden über ihre Dissertationen, den Stand der Forschung und ihre eigenen Ergebnisse referieren lasse. Das erweist sich als sehr fruchtbar und anregend. Außer meiner Lehrtätigkeit in Erlangen habe ich noch einen Lehrauftrag an der Phil.-Theolog. Hochschule in Bamberg, wo ich einmal in der Woche Vorlesungen halte. Dazu kommen Vorträge öffentlicher Art: hier, in Nürnberg oder im benachbarten Forchheim, wo ich etwa für das örtliche Volksbildungswerk spreche. —

Die allgemeine Atmosphäre in Erlangen ist kleinstädtisch mit all den Vorzügen und Nachteilen einer fränkischen Kleinstadt. Aber ich möchte mit keiner Großstadt tauschen. So war ich im September in Berlin, das ich trostlos finde. —

Mit über 5000 Studenten ist Erlangen nach München die zweitgrößte Universität Deutschlands geworden. Wir haben z. B. allein 500 eingeschriebene Germanisten! Vor zehn Jahren waren es höchstens 60 bis 80. Die jungen Leute sind im allgemeinen sehr fleißig und eifrig, ja geradezu arbeitswütig. Nur leben sie fast alle unter den elendesten Umständen: sie haben wenig Geld, kaum etwas zu essen, nichts Rechtes zum Anziehen, schlechte Unterkünfte, wenig Heizmaterial, so gut wie gar keine Bücher, ja kaum das nötige Papier, um im Kolleg mitzuschreiben oder gar schriftliche Arbeiten anfertigen zu können. Sie müssen also größtenteils unter sehr erschwerten Umständen studieren, sind aber in ihrem Idealismus kaum unterzukriegen. Die Vorbildung ist meist recht dürftig, und der Lerneifer daher umso größer. Ich habe einige sehr begabte Schüler, gerade auch unter meinen Doctoranden. Natürlich gibt es auch hoffnungslose Fälle, die nicht einmal grammatisches Deutsch können, die in Orthographie und Interpunktion dümmste Fehler machen und von wissenschaftlichem Arbeiten keine Ahnung haben. — Die meisten von ihnen sind politisch wenig interessiert, weil sie damit überfüttert worden sind. Von

\* Eingesandt von H. H. Remak, Indiana University.

Nihilismus ist erfreulich wenig zu spüren. Die meisten wollen die Krisen im Menschlichen und Geistigen, im Religiösen und Politischen unbedingt überwinden und wehren sich gegen jede Zersetzung und Auflösung, gegen Hoffnungslosigkeit und passive Resignation. Ich selber bin mit Leib und Seele zunächst Lehrer und dann Forscher. Als begeisterter Humanist sehe ich gerade in der Menschenbildung und Menschenformung meine wichtigste Aufgabe. —

Am schmerzlichsten empfinde ich die Abgeschlossenheit vom Ausland, von dem wir sicher alle noch viel lernen können. Studienreisen nach Frankreich, England, Amerika usw. müßten bald wieder möglich sein, um uns Anregungen zu geben und unseren Horizont wieder zu erweitern. Aber solange man nicht einmal ungehindert von Erlangen nach Freiburg oder Weimar reisen kann, ist wohl an solche kühnen Reisen nicht zu denken.“

### Summer Session, University of Wisconsin

Summer school of the Department of German at the University of Wisconsin will open June 25, last for eight weeks, and close on August 20. The courses offered are planned partly for those students who wish to acquire a practical command of the language for purpose of reading, speaking, and writing, and partly for advanced and graduate students who desire to perfect their equipment for teaching or productive scholarship. The departmental library of over 16,000 volumes offers excellent facilities for individual research.

Courses for more advanced students are: *Intermediate Composition and Conversation*, Mr. Riegel; *Prose Writers of the 19th and 20th Centuries*, Mr. Whitesell; *Twentieth Century German Prose Fiction*, Mr. Riegel; *History of the German Language*, Mr. Joos; *Phonetics*, Mr. Joos; *Rationalism, Rococo, and "Sturm und Drang"*, Mr. Gausewitz; *Seminary in German Literature*, Mr. Gausewitz.

### The German House

The German House, operated under the auspices of the Department of German and intended primarily for the benefit of students who wish to maintain or improve their ability to speak German, is open to women students for room and board and to both men and women residing outside the house for meals. German is spoken at meals and is the official language of the house. Residence at the House has invariably proved of great benefit to teachers and prospective teachers of German as well as to other students desirous of perfecting themselves in the conversational use of German. The German House is situated at 508 North Frances Street, a few minutes walk from the Library and the rest of the university buildings, just off the State Street bus line two blocks from the lake, and within a short distance of the business section of the city. The rooms are comfortable and attractive. Rates have been adjusted for the summer session to meet prices set by the University. Room and board per person for eight weeks is \$120.00.

For further particulars address: The German House, 508 North Frances Street, Madison, Wisconsin.

### The German School of Middlebury College, Vermont

This summer, the German School of Middlebury College, ideally located in the small village of Bristol, Vermont, will hold its eighteenth session after its reopening after the first World War in 1931. The session will open on July 5, and will continue until August 19. The Summer School is designed primarily for advanced students of German who, possessing a fair speaking and reading knowledge of the language, wish to perfect their speaking ability and study German literature, civilization and phonetics in a German atmosphere. The language requirement — the exclusive use of the German language during the session — will bring the students in contact with German not only in the classroom, but also in the dining hall, at picnics, hikes, sports, and during all other activities of the school. Courses carry credit toward the degree of Master of Arts and Doctor of Modern Languages.

The following courses are scheduled for the 1948 session: *A Survey of Twentieth Century Literature*; *Goethe's Novels*; *Kleist, Grillparzer, Hebbel, Wagner*; *Modern Fiction*; *German History of the 19th and 20th Centuries*; *Practical Phonetics*; *Advanced Composition and Stylistics*; *Composition and Grammar Review*; *Oral Practices*; *Methods of Teaching German*.

### Hermann Hesse Freunde

„Gut, daß man das einmal gehabt hat.“ Um die Erinnerung an die acht Jahre Gaienhofener Lebens von Hermann Hesse (1904-1912) nicht der Vergessenheit anheimfallen zu lassen, sollen sie unter diesem Titel in einer kleinen Liebhaberausgabe privat in der Schweiz herausgegeben werden, — mit Zeichnungen von Hugo Geißler, — nummeriert, — eine nachträgliche Gabe zu Hesses 70. Geburtstag. Um die Kosten des Druckes in der Schweiz aufzubringen, ist eine Subskription von ausländischen Freunden Hermann Hesses notwendig. Der Preis des Bändchens richtet sich nach der Zahl der Subskribenten. Nur einige hundert Bändchen werden erscheinen. Freunde Hermann Hesses werden gebeten ihren Subskriptionsbeitrag einzuschicken an: Ludwig Finckh, Gaienhofen über Radolfzell. French Zone, Germany.

Inhalt des Bändchens: „Lulu“, „Die Augen“, „Das alte Bauernhaus“, „Das Paradies“, „Der Bienenvater“, „Der Lebensretter“, „Schwäbische Vettern“, „Sonnenjahre“, „Alte Bilder“, „Auf großer Fahrt“, „Heimkehr“, „Vollendung“, „Ausblick“, „Nun mag es Abend werden“, „Der letzte Abend“.

## BOOK REVIEWS

Georg Hager,

Bell, Clair Hayden. ("University of California Publications in Modern Philology," vols. XXIX-XXXII), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1947. 431 printed pages plus 1645 photolithographed pages.

Before me are the four volumes of Bell's *Georg Hager* which came off the press in 1947. This is a major work, which merits only the highest praise, the most exhaustive *opus* dealing with a Meistersinger; for even with everything that has been written about Hans Sachs, treatment of him as a Meistersinger remains incomplete with the great bulk of his *Meisterlieder* still in manuscript form. It is therefore of keen interest to the student of *Meistergesang* to have spread before him, in such a meticulous manner, all that is extant of a singer whose name is always mentioned both in general articles on *Meistergesang* and in specific discussions of the Nuremberg *Singschule*. Bell has given us a scholarly edition; his material is presented in a well-organized manner, interestingly illustrated; it is written carefully and clearly; his points are thoroughly documented. The appearance of the whole is attractive; both printing and photolithographing have been well executed.

The first of the four volumes brings Hager's biography, a discussion of his *Liederbücher*, *Meisterlieder*, and *Meistertöne*, the musical notations for both his *Meistertöne* and his *gemeine Töne*, *Indices* of his *Lieder*, *Notes* covering the first five chapters, an extensive *Bibliography*, and an *Index*. Parts II, III, and IV contain Hager's Texts: his *Prefaces*, *Ein Gespräch* with Hans Sachs, his *Meisterlieder*, *geistliche* and *weltliche*, his *gemeine Lieder*, *Sprüche*, a few bits of prose, a rhymed summary of his works (*Sein Valette*), further *Notes*, and three *Appendices*: A, a few additional *Meisterlieder*; B, Hager's own *Indices* to his *Meisterliederbücher*; and C, a *Word List*. Scattered throughout the four books are pictures and maps, some taken from Hager's *Liederbücher*, particularly his twelfth, others from rare books, broadsides, or prints. These illustrations add vividness and detail to the sixteenth- and

seventeenth-century background against which we see Hager.

To call attention to only a few of the inserts, the map of Nuremberg and its environs is especially fine (at the end of Vol. I), as is also the plan of the city with its chief points of interest (between pages 6 and 7). Pictures, such as those of the broom-seller and of the rag-woman (pp. 1160, 1162), which illustrate the *Meistergesang* listing street cries, carry us back to the Nuremberg of old. Bell did well to include here also pictures dealing specifically with *Meistergesang*, familiar as some of them may be, because they are so intimately associated with Nuremberg and Georg Hager.

Born in 1552, at a time when Hans Sachs had brought the "noble art of *Meistergesang*" to its full fruition, Georg Hager lived until 1634 and is the chief representative of the pale after-flowering of the *genre*. At home in the workshop of his father's friend, Sachs, he was "driven" by Sachs to the writing of *Meisterlieder* (Part II, p. 1, vss. 199-200). Not only is this influence seen directly in a number of Hager's songs, but in addition it almost seems as if Hager had tried to pattern much of his life after his well-loved master. A shoemaker and Meistersinger (after giving up his favorite sport of fencing), he out-did Sachs by taking unto himself a fourth wife at the age of sixty-one and by fathering sixteen children! He wrote 937 *Meisterlieder* (fewer by far than Hans Sachs), composed seventeen *Töne* (Hans Sachs thirteen), is credited with a *Buhllied* of some charm, became a *Merker* in the Nuremberg *Singschule*, had his portrait painted at eighty (Sachs was eighty-one), and also composed a *Valette aller seines gedichs* (Hans Sachs, to be sure, wrote no less than twelve of these). Like Sachs he frequently recast a *Meisterlied*, not into a *Spruchgedicht* or play, however, but into a new metrical mold. Like him, too, he was careful to sign his *Meisterlieder* — possibly taking particular pride in occasionally adding to his signature the words, *Schumacher zu Nürnberg* —, to date them, and then to assemble them in *Liederbücher*. Even in the preservation of these manuscript collections Fate was no kinder than it was to Hans Sachs, for of the thirteen, eight are lost. From

references which Hager made here and there, Bell was able to give a few hints on the contents of five out of the eight and to publish from the lost books those songs which fortunately had been preserved in other manuscripts.

For historical accuracy it is worth while having the relationship of Georg Hager to his father clearly defined. Bell's conclusions regarding the Elder are plausible; yet one feels with Bell how baffling it must be to find no recorded *Meisterlieder* belonging to Hager the Elder, even though he was the pupil of Hans Sachs and in turn not only instructed his own son, but actually had a disciple as late as 1562 (p. 10). That Georg Hager was the author of the interesting *Crocodillied* is entirely acceptable in the light of Bell's explanation. The brief historical account of *Tabulaturen*, which Bell has given (pp. 64-68), is useful; for anyone wishing to write a full account of the interrelations and differences of the extant rules, will find this, together with Glöckler's and Hager's copies of the Nuremberg *Tabulatur* (Part IV, pp. 1401-1412), a good starting place.

The indices which Bell has made are very convenient. The notes are excellent, presenting, as they do, a veritable storehouse of information in themselves (for instance, those on fencing, Part IV, pp. 1467-1469). Although at times they go too far, perhaps, in explaining the seemingly obvious (Part IV, p. 1438, Note 556, 3, 4: *anbetten*: *anbeten*; p. 1449, Note 569, 2, 9: *woren*: *geworden*; p. 1457, Note 610, 1, 1 *Brag*: *Prag*, to cite a few at random), one needs to bear in mind, I suppose, that also non-specialists may examine these volumes. By way of an addition to the Notes, I should like to say that for the first two stanzas of Hager's *Meisterlied* No. 476, *Das neimt par* (Part III, pp. 949-951), various of the Hans Sachs' summaries and *Die wittenbergisch Nachtigal* no doubt served as sources.

No special search for typographical errors has been made. A few have been noted in passing (Part II, p. 488, Note 290, the page should read 887 instead of 823, for instance), but they are relatively trivial in a work of this scope.

As Bell has stated, the contradiction in dates for the Shrine (p. 47), does present a knotty problem. My own copy of the thirteen heads (Bell, p. 48) purchased at the *Germanisches Museum* in Nuremberg clearly shows the inscription

on the bench below: *Frantz hein. Pictor. / Anno / 1583*, on the left end and the letters *FE* (with the *E* partially cut off by the post) on the right end. The word *Pictor* and the letters *FE* (the common abbreviation for *fecit*) say plainly that the painter "Frantz hein" made the picture in the year 1583. Bell did not know about the *fecit*. His hypothesis No. 1 (i.e. that 1583 is the year of Frantz Hein's birth) is impossible, and his hypothesis No. 2 (that 1583 records the year of the construction of the shrine) is contradicted by the verse of 1620 inscribed below the panel (quoted by Bell on p. 46). The evidence is obviously the other way around. The painting with the thirteen heads cannot be separated from the date 1583, consequently the verse (of 1620) can refer only to a) the frame, b) the wings, c) all parts of the central panel, except the one dated — if the inside panel is not of one piece. The passage quoted from the *Protocolle* adds very little to our knowledge (Bell, p. 46). There is, however, one interesting point. The right lower corner of the inside panel represents a group of singers. It seems not impossible that this group might have been added later. The pillar which cuts off the *E* of *fecit* raises this question which only renewed investigation of the original can answer. If the *Merker* on the wings are really of 1620 as indicated by Hager's age, it is important to observe not only the similarity in the earlier painting but the discrepancies as well. This is especially striking in the case of Hans Glöckler. The portrait looks not older, as we would expect, but actually younger, therefore it was evidently not made from life, but from a secondary portrait and undoubtedly embellished. Even on the basis of the assumption that both shrine and painting were made at the same time, which Bell supports, the differences of the four *Merker* on the wing-panels and of the corresponding four in the inside panel is considerable. The evidence of the *fecit* is decisive. (This view has been corroborated by my colleague, Otto Brendel, art historian at Indiana University.)

In his fourth chapter of Vol. I, Bell discusses the rhythm of *Meisterlieder* and propounds the inflexibility of the iambic theory for all of *Meistergesang* from the middle of the fourteenth century. He strides along with skillful argumentation and logical reasoning, and sub-

jects every line to the measured tread, or finds it in error. In his determination to prove his hypothesis it would seem, however, that he has not given sufficient consideration to the common sense of the Meistersinger themselves. It does not sound convincing that over a period of four centuries, hundreds of Meistersinger, including Hans Sachs, should continuously have done violence to their own language by disregarding all natural word stress. Furthermore, if the iambic theory were to be persistently valid, then why is there no mention of it in any of the rules? (In the second edition of his *Gründlicher Bericht*, 1584, Münzer 1906, Puschmann discusses "skandierete verse" in a passage which has been variously interpreted.) And finally, the *Tabulatur* definitely states that the mispronunciation of a Latin word was an infringement of the rules (Hertel, "Nürnberger Schulzettel vom Jahre 1540," (*Jahresberichte des Gymnasiums zu Zwickau*, 1853/54, p. 25): *Falsch Latein*, 2) *falsche Aussprache eines Wortes*, z. B. *Carölus*. Is it plausible that the singers would condemn this practice for a foreign word, yet condone it for their own native tongue? Granted. *Meistergesang* was anything but creative and original, that does not imply that it was rhythmically utterly deformed! The matter of fixed rhythm in *Meistergesang* is, of course, controversial and this is not the place to enter into a full discussion. (I intend, however, to present my own views on the matter in the near future). Suffice it to say that Bell as well as everyone else is fully aware that Meisterlieder were written to be sung; and for singing iambic rhythm is certainly not essential. Nor is it essential for counting syllables that are sung.

Important though he was as a Meistersinger, Hager was neither a great man, nor a creative writer; he was rather a mediocre pseudo-poet, who nevertheless shows by his striving and 'literary' output the beneficent sociological influence of *Meistergesang* upon an individual. As Bell says (p. 119), "He expressed the inherited thought-content in the idiom of his group, according to the measure of his talent and individuality." We are grateful for what Hager left us; for thereby we can see what a prominent Meistersinger at the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth considered important enough to set down; and we can gain a further in-

sight into the thought-life of men, artisans though most of them were, who tried desperately hard to gain a foothold in a sphere just out of their reach. *Meistergesang*, continuous for almost four centuries, can only be understood in its entirety when all the fragments of the singers' works have been pieced together. Bell is therefore to be congratulated for having filled in such a considerable gap.

—Frances H. Ellis

Indiana University.

### Gotische Texte,

herausgegeben von M. Szadowsky, A. Francke AG. Verlag, Bern, 1946, 63 pp. Sw fr. 3.50.

The Swiss Academic Society of Germanists has commissioned Professor M. Szadowsky to edit, as the first volume in their new series, *Altdeutsche Übungstexte*, the Gothic text material of Wilhelm Braune's *Gotische Grammatik*, eleventh edition by Karl Helm in 1939. This was done in order to provide Gothic text material for Swiss university classes at a time when Braune's book was not to be obtained.

Professor Szadowsky has taken all of the textual material of Braune and has added to it two short selections, together about two pages, from the Skeireins. The texts are identical in the two books, save that to my eyes at least the Greek text in the present volume is considerably more legibly printed than it is in Braune's book. Spot checking on numerous pages indicates that the printing and proof-reading have been well done, so far as the text material is concerned.

In the vocabulary there has been an innovation. Braune's *Wortverzeichnis* has always carried a great many words which are cited in his grammatical paragraphs, but which are not to be found in the Gothic texts which he printed. Szadowsky has undertaken to eliminate these words from his word-list, since he does not reprint any of the grammar of Braune — only the texts. I checked about two hundred fifty of his omissions and found that he had dropped three entries which he should have retained and that one typographical error has slipped into a fourth entry. He should have included *Aba* (L. 2, 36), *sibun* (L. 2, 36), and *Swmaion* (L. 2, 25, 34). The form *stodjan* is misprinted for *stojan*, on p. 59, second column, seventeenth line. On the whole, then, this task of reducing

the vocabulary has been carefully done. A little too much reliance appears to have been placed on Streitberg's citations of *Belege* in his *Gotische Bibel*, and and Schulze's *Glossar* was not adequately consulted. But I do not believe the errors thus resulting will prove a serious fault in this book.

It is difficult for me to see where the book fits into the American scheme of doing things. To be sure, it has twice the amount of text material given by Fernand Mossé in his *Manuel de la langue gotique* (Paris, 1942), but it lacks even the few pages of historical material which Braune printed as an *Anhang* in his *Gotische Grammatik*, and it is wholly devoid of grammatical information. As long as Joseph Wright's *Gothic Grammar* is available it would appear to me to be preferable to the present book for our use, for as I have said before (MDU, xxxviii, 1946, p. 125) it seems to me that the seventy-two pages of text in Wright's book are an absolute minimum of reading material for our beginner's graduate work in Gothic.

—R. M. S. Heffner

University of Wisconsin.

### Sebastian Brant.

*Studies in Religious Aspects of his Life and Works with Special Reference to the Varia Carmina* By Sister Mary Alvarita Rajewski, A. M. The Catholic University of America Press (Washington, D. C., 1944). Price \$2.75.

Most of what we know about Sebastian Brant is incorporated in the introduction, notes and appendices of Zarncke's edition of the *Narrenschiff*, in the notes to later editions of that work by Simrock, Goedecke and Bobertag, and in Zeydel's recent translation. Through their efforts Brant has become one of the most thoroughly studied writers of the German Renaissance. His lesser works, however, have been largely neglected since Zarncke's excellent beginning in the *Narrenschiff* edition of 1854, which included many of them. Because of this neglect our picture of Brant has become distorted, just as in the case of the quarrelsome Thomas Murner, and with it our understanding of the times in which he lived. Now we are glad to welcome a new contribution to the study of Brant, based on the *Varia Carmina*, which sheds considerable light on his character. The scoffer Brant, pedantic and peevish, had a gentler and softer side, which, as Sister Mary

Alvarita has amply shown, was not just a minor trait, but an all-pervading religious earnestness.

While Brant's religious verse is not so rich a source of knowledge of the time as his satirical poetry, it poses many interesting questions to the student of religious history, hagiography and folklore. As in his secular verse, Brant manages to impose his own stamp on his religious material so that one wonders: does he follow a source or is he changing his material? An attentive reader who wants parallels or sources for the allusions made by Brant has a treasure house of problems in the *Varia Carmina*. The author of this dissertation, mindful of her objective, did not go far afield to explain the more recondite allusions, but we can be grateful to her for calling our attention to a number of them.

The chapter on "Brant and Marian Poetry" (pp. 69-123) and "The Immaculate Conception" (pp. 124-159) are particularly informative and well oriented in the theology of the time. It is interesting to note that Brant who drew his allusions from a truly vast reading, seems to have made little use of the exemplum literature on these topics. Did he as a humanist scorn exempla as superstitious tales? The arguments he chose (pp. 80-83) lean heavily toward classical and post-classical mythology. Perhaps Brant avoided the many Mary legends to be found among exempla because he felt they were too familiar for inclusion in so learned an exercise as Latin poetry.

Sister Mary Alvarita's dissertation shows us Brant in a middle position between the clergy and the laity — a churchman at heart, a layman in life; an anti-humanist who dabbled in humanism, making it serve religion. His active and haphazardly retentive mind was incapable of abstract thought but teemed with symbols and images taken from everywhere. While the author has left the minor problems of the *Varia Carmina* untouched, she has taken considerable pains to give an adequate background to the poems in religious and literary history — both from the viewpoint of Brant's and of our own time. The prevailing Catholic viewpoint will often seem limited but rarely distorted to the impartial reader; and while the author has occasionally over-emphasized Brant's religious aspects, this is understandable in view of the purpose of her study. The bibliography of works about Brant (pp. 260-263) is not

complete (cf. Zeydel's translation of the *Narrenschiff*, pp. 45 ff.), but still very useful, because it contains items missing in others. The work is remarkably free from typographical errors and of those noted by this reviewer, only one seemed likely to cause trouble: p. xiii below, note 31 *MLN* 44 should read 54. It is given correctly in the bibliography, p. 260. The liberal use of text quotations from the *Varia Carmina* both in the original and in translation throughout the dissertation is all the more welcome now that Zarncke's reprint has become so rare, and indicates the need for a critical annotated edition.

— Frederick R. Whitesell

University of Wisconsin

### An die Deutschen,

Karl Wolfskehl. Origo-Verlag, Zürich, 1947; 24 Seiten.

1933 (Die Stimme spricht),

Karl Wolfskehl. Verlag Schocken Books, New York, 1947; 123 Seiten.

Über der jetzigen Zerstörung deutscher Städte vergißt man vielleicht manchmal die vorangegangene, unsichtbare, aber nicht minder gewaltsame und endgültige Zerstörung des deutschen Geistes, der durch liebende Hingabe vieler Teile erwachsen war. In Karl Wolfskehl's Gedicht *An die Deutschen* wird der jüdisch-deutsche Teil noch einmal, betrachtend, beschwörend, abschiednehmend, Stimme, und nun ist es, als höre man diesen Teil zum ersten Mal. Denn die Betrachtung wird hier abendländisch, die Beschwörung zu einem strengen Zauber und der Abschied weltgeschichtlich. Der erste Teil des Gedichts ist, in sieben strophischen Einheiten, ein autobiographisches Lebens- und Bekenntnislied: die deutsche Landschaft; die großen Kaiser, unter denen der Ahn schon in Treuen diente; die frühen Dichter, denen Wolfskehl einen großen Teil seines Lebenswerks gewidmet hat („Mit dem Schwelg saß ich beim Weine — Mit Herrn Walther auf dem Steine“); die deutsche Mythe vom „helldüstem Brüderpaar“; die Muttersprache, die ihm „fränkisch breit“ geblieben ist; der deutsche Traum vom Zauberschlaf; Licht und Tag, an dem, im Umgang mit dem Meister, Weihe und Zuversicht sein Leben krönen („Stefan, Flammenhort vom Rheine — Herr der Herzen, Er der Eine“) diese bilden den Aufgesang, das Lebens-

lied, das, einzig, wie es auch anmutet, im großen Bogen einer Überlieferung von antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Lebens-, Verbannungs- und Zeitgedichten steht. So wird etwa die mittelalterliche Kaiserlegende von den römischen auf die römisch-deutschen Kaiser übertragen und so fortgeführt. Aber die lange Strophe des „Abgesangs“ folgt: „Dein Weg ist nicht mehr der meine“ Klage und Anklage, einzig aus Glauben und Treue heraus, denn der bewahrende jüdische Dichter ist der deutschere.

Löschest aus die eignen Lichter,  
Fährst vom Weltentempelhaus  
Deiner Kaiser, deiner Dichter  
Brüllend, Teut, ins Dunkel aus.

Einige erklärende Hinweise beschließen das knappe Gedicht. Über zehn Jahre hat der Dichter daran gearbeitet, erweiternd und straffend, bis er wie aus Erz war und ganz eins mit seinem Leben. Der schöne, sorgfältige Zweifarbendruck gemahnt, auch äußerlich, an Vorangegangenes. Gingen alle politisch-historischen Flugschriften unsrer Zeit verloren und fände man in späteren Jahrhunderten nur diese Spruchverse, so ließe sich aus ihnen die Zeit- und Geistswende dieser Jahre im Wesentlichen erschließen. Vielen wird dieses Gedicht auch ein bedeutender Beitrag nicht nur zur Kenntnis Wolfskehls, sondern auch Stefan Georges sein, dessen Wesen, neues Menschenbild und reine Bestrebungen aus diesen Versen des „Immertreuen“ hervorleuchten. Das hat nichts mehr zu tun mit der oft argwöhnisch betrachteten Kreishuldigung, es ist deutliches Leben und Haltung gewordenes Ergebnis, die Fleischwerdung des dichterischen Worts.

Eine frühere Gedichtfolge, *Die Stimme spricht*, die, unmittelbar durch die politischen Ereignisse hervorgerufen, ein religiöses Bekenntnisbuch wurde, liegt nun in einer deutsch-englischen Ausgabe vor.

Der neue Titel, 1933, unterstreicht (vielleicht etwas über Gebühr) das Epichale und Endhafte, das die Entstehung dieser Gedichte veranlaßte. Die englische Übertragung stammt von C. N. Valhope und Ernst Morwitz, die mit diesem Band ihre vornehme Mittlerrolle zwischen Europa und Amerika fortsetzen, nachdem sie früher schon eine Auswahl aus Stefan Georges Gedichten in Übersetzung veröffentlicht hatten. Hier brauchte nicht nach einer neuen englischen Dichtersprache gesucht zu werden. Man konnte aus

den reichen, großen Formen der *King James Version* schöpfen. Auf diese Weise konnte der hymnisch-starke Ton der Gedichte in getreuer Wahrung lebendig bleiben, vor allem auch, weil die Übersetzer weise auf durchgehende Reimtreue verzichteten und mehr um Bild, Rhythmus und Stimmung bemüht waren. (Übrigens läßt sich über Übersetzungsprobleme vom Deutschen ins Englische nichts Gütigeres sagen, als was im Begleitessay des George-Bandes von denselben Übersetzern ausgedrückt wurde). Auf diese Weise werden Wolfskehls Gedichte zu Beispielen religiöser Gehobenheit und Tiefe, wie sie im Englischen seit langem nicht erklangen. William Blake und G. M. Hopkins scheinen hier fortgesetzt:

I touch your heart like one who  
fingers the wheat he sowed,  
And finds it ripe and heavy with  
unshed grain,  
And says: Be calm and ready, you  
will be mowed

Tomorrow. This crop is mine!  
Selbst der im Englischen kaum vorge-  
bildete Ton des kindlichweisen Volks-  
und Kirchenlieds, wie Clemens Bren-  
tano ihn formte und wie er hier wieder  
aufklingt, ist den Übersetzern gelungen:

A seed is dug under  
In the world – somewhere.  
Who waits for its growing,  
His days promise fair.

—Werner Vordtriede

University of Wisconsin.



## TABLE OF CONTENTS

Volume XL

March, 1948

Number 3

Vom Vermächtnis Rainer Maria Rilkes / Fritz Kaufmann .....	113
Die Epochen der Geistesgeschichte in Goethes Denken / Arnold Bergstraesser .....	127
„Du bist Orplid, mein Land“ / E. O. Wooley .....	137
Das Problem des Dichters in Goethes „Triumph der Empfindsamkeit“ / Werner Vordtriede .....	149
Noch einmal: Hebbel und Hegel .....	157
Unser Lehrer Ernst Wiechert / Hansgeorg Zollenkopf .....	161
News and Notes .....	164
Book Reviews .....	170

***Start your beginning college students  
off right with these outstanding texts***

## **Conversational Approach to German**

For beginning college students who wish to acquire both a speaking knowledge of German and a thorough grasp of the grammar necessary to read the language fluently. Drill is given largely in the form of *speech patterns* to fix essentials of grammar in the minds of the students. Reading selections of everyday import — translated on following pages — are accompanied by questions on the text and varied exercises. In addition to the grammar, each lesson includes conversation practice, translation, and reading.

**BY PURIN, KIND & REINSCH**

---

## **Deutsche Gespräche**

This elementary conversational reader fills the special need for a variety of conversational materials based on the most common daily situations. It offers short, pointed conversations, sketches, and playlets which may be memorized or otherwise used according to the instructor's purposes, to teach the simple, everyday vocabulary of spoken German. *Fragen, Übungen, and Aufgaben* review and rework the previously learned vocabulary in constantly changing word patterns to enable students to gain fluency in variety of expression.

**BY APPELT & HANHARDT**

---

**D. C.  
HEATH**

Boston  
Chicago

New York  
Atlanta



**AND  
COMPANY**

San Francisco  
Dallas      London